FACULTAD DE COMUNICACIONES

EDICIONES UC

TEXTOS UNIVERSITARIOS

# La era de la crónica

Marcela Aguilar Guzmán

PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE COMUNICACIONES

EDICIONES UC

TEXTOS UNIVERSITARIOS

# La era de la crónica

Marcela Aguilar Guzmán

PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE COMUNICACIONES

# La era de la crónica

Marcela Aguilar Guzmán

EDICIONES UC

EDICIONES UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

Vicerrectoría de Comunicaciones y Educación Continua

Alameda 390, Santiago, Chile

editorialedicionesuc@uc.cl

www.ediciones.uc.cl

ISBN Edición Digital: 978-956-14-2437-1

Diagramación digital: ebooks Patagonia

www.ebookspatagonia.com

info@ebookspatagonia.com

# TABLA DE CONTENIDO

PRÓLOGO. LA CRÓNICA Y LOS TEMAS ETERNOS DE LA LITERATURA

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I. LA ELUSIVA CRÓNICA

1. La crónica de Indias

1.1. Crónica de la conquista en Chile

2. La crónica modernista

2.1. La crónica chilena entre el XIX y el XX

3. La crónica contemporánea

3.1. Las ciencias sociales y la escritura de no ficción

3.2. El Nuevo Periodismo y la crónica latinoamericana

3.3. Los “nuevos cronistas de Indias”

CAPÍTULO II. QUIÉN HABLA Y CÓMO HABLA EN LA CRÓNICA

1. Historias de la realidad

2. Elementos de la narración

2.1. Distorsiones temporales de orden

2.2. Distorsiones temporales de duración

2.3. Peculiaridades de voz y modo del narrador en la crónica latinoamericana actual

2.4. La distancia en el narrador de la crónica latinoamericana

3. Cómo se aplican a la crónica las definiciones del periodismo literario

CAPÍTULO III. DE QUÉ HABLA LA CRÓNICA

## 1. Motivos en la crónica según el modelo de Frenzel

### 1.1. Amazonas y heroínas

### 1.2. Añoranza de países lejanos

### 1.3. Arcadia y el salvaje noble

### 1.4. Bajada al infierno

### 1.5. Bandido justo, rebelde

### 1.6. Bufón sabio

### 1.7. Codicia, avaricia; sed de oro, avidez de dinero

### 1.8. Decadente, decadencia, el descontento, el melancólico

### 1.9. Emigrante, emigración, ídolo lejano recuperado

### 1.10. Ermitaño, estrafalario

1.11. Tiranía y tiranicidio, traidor

1.12. Vida deseada y maldita en una isla

2. Análisis transversal

CAPÍTULO IV. QUÉ HABLAN SOBRE LA CRÓNICA

1. El discurso sobre el boom

2. El discurso sobre el origen

3. El discurso sobre la hibridez de la crónica

4. Los discursos de la crónica en oposición al periodismo convencional

4.1. Subjetividad contra objetividad

4.2. Humanidad contra sensacionalismo

4.3. Burocracia contra pasión

4.4. Crónica subalterna contra crónica hegemónica

5. La crónica en el campo cultural latinoamericano

CAPÍTULO V. DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE CRÓNICA (UNA REFLEXIÓN SOBRE LOS GÉNEROS)

1. La discusión genérica desde el periodismo

2. La discusión sobre los géneros desde los estudios literarios

3. Los géneros en los estudios culturales

CONCLUSIONES

AGRADECIMIENTOS

BIBLIOGRAFÍA

## PRÓLOGO

# La crónica y los temas eternos de la literatura

R

OBERTO

H

ERRSCHER

En 1967, el exquisito musicólogo, compositor y pedagogo inglés Deryck Cooke culminó su monumental estudio del ciclo de cuatro óperas El anillo del nibelungo, de Richard Wagner, con la edición de un doble disco long-play que los aficionados al mundo de dioses, gigantes, enanos, anillos de poder y amores excesivos de Wagner atesoran con gratitud. Cooke presenta, explica, analiza, desmenuza, compara, concluye, aventura, descubre ideas y conceptos detrás de las líneas argumentales y musicales, y entona rapsodias líricas sobre el vasto universo artístico de la llamada Tetralogía wagneriana.

La grabación no ha dejado de estar en catálogo, y ahora resurge en CDs, online y en versiones que combinan sus palabras por escrito o leídas con pulcra pasión y dicción melodiosa por él mismo (Cooke fue durante casi toda su vida un divulgador de la música clásica en las ondas de la BBC), acompañadas por fragmentos sonoros sacados de la canónica versión de la obra dirigida por el maestro húngaro Georg Solti o por partituras para los melómanos con educación musical.

En su original, revolucionario estudio, Deryck Cooke explica el Anillo a partir de más de un centenar de temas, variaciones de melodías, ritmos, armonías presentadas por el sonido reconocible de

uno o más instrumentos. Lo que Wagner mismo llamó sus “leitmotiv”, motivos musicales que representan a los personajes, relaciones entre ellos, sentimientos, lugares, símbolos, valores, hasta ideas filosóficas. La música no acompaña: cuenta la historia.

Hay un tema para el anillo labrado con el oro del Rín, que otorga poder pero también provoca la envidia, el odio y la tragedia; otro para el fresno del mundo, en el que el dios Wotan coloca la espada mágica que solo un valiente sin miedo podrá sacar, con la que el hijo del dios luchará hasta la muerte y con la que su nieto Sigfrido recobrará el anillo, a diez horas del comienzo de la saga y a siete horas de su conclusión catastrófica.

Pero también hay tres temas musicales para Sigfrido: para su amor, para su enojo, para su confusión al perder al amor de su vida; una melodía para su amada Brunilda dormida rodeada de fuego sagrado; otra para su descubrimiento del amor de Sigfrido y uno más para su furor ante lo que cree la traición de su amado. La redención, la perdición, la repulsión y el arrebato sexual tienen su melodía y su instrumentación. El despertar del mundo de los dioses tiene una armonía lenta y misteriosa en las tubas, su triunfo con la inauguración de la morada sagrada Walhalla, un glorioso crepitar de trompetas y timbales, y su caída y destrucción, un aquelarre de cuerdas alborotadas.

El maestro Cooke ordena y facilita la comprensión de esta historia compleja: Wagner crea un universo igual de maravilloso y horripilante que este de nosotros, en lucha permanente entre el amor y el odio, la generosidad y la codicia, el heroísmo y la cobardía, la renuncia a querer y ser querido a cambio del poder y el dinero, y el sacrificio supremo por el ser amado. Y al final, la destrucción de un mundo condenado a perecer por su incapacidad de gobernar sus pasiones y sus sentimientos más abyectos.

La biografía de Deryck Cooke hace aún más admirable su logro: hijo de la pobreza, su talento musical lo llevó a estudiar en Cambridge, luego se enroló en el ejército británico en la Segunda Guerra Mundial y participó en la dramática conquista de Italia arrebatada a los nazis. Abandonó su vocación de compositor al entender que sus obras eran tradicionales, anticuadas, quemó sus partituras y se consagró a echar luz e inspirar al público en el amor erudito de las

obras de los grandes maestros. Lideró un proyecto para terminar la última sinfonía de Gustav Mahler, la décima, desde la comprensión absoluta del lenguaje posromántico del compositor judío austríaco, que en su época fue expulsado de la Ópera de Viena por los nazis. Y consagró su mayor esfuerzo a estudiar y ayudarnos a entender a Wagner, antisemita y ultranacionalista alemán, ídolo y modelo de Adolf Hitler. Más allá de sus ideas, el gran arte lo llevó a legarnos un mapa de los motivos, personajes y emociones hechas música que laten en la obra de Wagner.

¿Por qué comienzo con esta historia de un musicólogo apasionado y un compositor excesivo y genial para presentar un libro de crónica latinoamericana?

Porque al internarme en el rico bosque de colores, luces y sombras, aromas, cantos de pájaros y plantas medicinales que conforman este bello y sabio libro de Marcela Aguilar, al buscar un camino para entenderlo, me vino a la cabeza de forma extraña pero potente, no buscada, la comparación con una pasión íntima por una música que me fascina y a la vez me llena de perplejidad.

Así me siento respecto del periodismo narrativo, o literario, o escritura de no ficción, o crónica. Y así quisiera presentar a la erudita apasionada, rigurosa y original, analítica y crítica autora de este libro necesario y bello.

Marcela es periodista, es narradora, es cronista. Formó parte de legendarias redacciones con grandes maestros del oficio y se sumergió en el barro de la realidad para contar el Chile posdictadura, el reino del “en la medida de lo posible”, cuando todo era difícil y todo era soñado. Fue editora de revistas y de libros. De hecho, tuve la fortuna y alegría de tenerla como editora de la segunda versión de mi libro Periodismo narrativo y de uno de los capítulos de su profética antología de crónicas y entrevistas Domadores de historias.

También es maestra, docente enamorada de la enseñanza del periodismo, buscando siempre un peldaño más para que suban sus alumnos. Esa es la tarea del buen profesor, poner las manos juntas para que se eleven y se alejen de uno, ayudarles a encontrar su propio camino. Me consta que los que tuvieron a Marcela de

profesora la recuerdan con cariño y siguen aprovechando sus enseñanzas.

Y no solo eso. Disfruté viéndola en acción como juzgadora de trabajos de colegas, como jurado del Premio de Excelencia que otorga la universidad donde trabajo, la Alberto Hurtado. Vuelca allí su sentido de la justicia y la equidad, reconociendo el trabajo duro, la originalidad, la generosidad de sus colegas, pero también aportando a los otros jurados conocimientos sobre los géneros que juzgamos en otras partes del mundo, y contexto histórico y cultural sobre cada uno de los temas, sea el homicidio del comunero mapuche Camilo Catrillanca, el recuerdo del asesinato de Víctor Jara, casos de corrupción, de amor y desesperación de una pareja de ancianos que cumplen un pacto suicida, o la mirada rigurosa hacia la corrupción política y policial o la empatía y comprensión hacia la fragilidad humana. Ser parte de un jurado con Marcela Aguilar es presenciar una lección de humildad y erudición.

Y en medio de sus muchísimas tareas, la tesis de doctorado en la universidad más prestigiosa del país, aplaudida con un cum laude, con jurado internacional, que ahora llega al público en este libro que destila décadas de conocimiento sobre periodismo, literatura, ciencias sociales y la transmisión del saber en las universidades.

Para no dilatar más la espera, explicaré la relación que veo entre este libro y el proyecto de Deryck Cooke. Como hacía el musicólogo con la monumental obra de Wagner, también Marcela Aguilar distingue los motivos, los temas, las grandes historias, paisajes y personajes que un puñado de autoras y autores de crónica contemporánea tratan en sus obras narrativas.

Y por añadidura, presenta y analiza la “música”, el estilo, las estructuras, tics y felicidades de vocabulario de escritores del pasado mítico, como los cronistas de Indias Antonio Pigafetta y Bartolomé de las Casas, poetas modernistas devenidos reporteros como José Martí y Rubén Darío, clásicos de la crónica como Gabriel García Márquez y Elena Poniatowska y maestros actuales como Josefina Licitra, Alberto Fuguet o Gabriela Wiener.

El capítulo central de esta obra, el más original y logrado para mí, es el que presenta los temas y brinda ejemplos sobre cómo la

crónica actual trata a cada uno.

*Amazonas y heroínas; Añoranza de países lejanos; Arcadia y el salvaje noble; Bajada al infierno; Bandido justo, rebelde; Bufón sabio; Codicia, avaricia; sed de oro, avidez de dinero; Decadente, decadencia, el descontento, el melancólico; Emigrante, emigración, ídolo lejano recuperado; Ermitaño, estrafalario; Tiranía y tiranicidio, traidor; Vida deseada y maldita en una isla.*

Estos son los temas. Los miro y sonrío. Todos estos personajes, estos lugares y estos motivos están en El anillo del nibelungo de Richard Wagner. Y en El señor de los anillos de J. R. R. Tolkien. Y en Harry Potter de J. K. Rowling. Y en Juego de tronos de George R. R. Martin y los guionistas de la serie de HBO. Son los temas de las sagas medievales, de los textos sagrados como la Biblia, la Torá, el Corán, el Popol Vuh o el Bhagavad Gita, de las tragedias griegas y de las obras de Shakespeare. Por eso están en los diccionarios de temas y de argumentos de la literatura universal de Elisabeth Frenzel, que Aguilar usa como guía para sus motivos en las crónicas latinoamericanas.

Todos estos autores, para el ojo avizor y avezado de Aguilar, se enfrascan en estos temas desde dos posiciones narrativas: desde adentro, el camino de la “fenomenología cultural”, o desde afuera, la ruta del “realismo etnográfico”.

¿Quién le canta a amazonas, heroínas, bandidos y rebeldes? Cristian Alarcón. ¿Quién añora países lejanos? Leila Guerriero. ¿Quién busca una Arcadia perdida? Martín Caparrós. ¿Quién baja al infierno y también le ríe las gracias al sabio bufón? Alberto Salcedo Ramos. ¿Quién provoca y señala la codicia y la sed de riquezas de los congéneres? Juan Pablo Meneses. ¿Quién retrata a genios ermitaños y estrafalarios? Julio Villanueva Chang. ¿Quién desnuda los grandes crímenes y pequeñas miserias de los tiranos y sus secuaces? Juan Cristóbal Peña. ¿Quién busca la verdad en la isla maldita de la memoria y el desierto de la inhumanidad? Marcela Turati.

Este buceo que parte de la gran tradición literaria de occidente para llegar a los contadores de aquí y ahora tiene para mí aliento borgeano. Yo creo (esto es solo en parte una broma) que como hacía Borges en sus mejores cuentos, Marcela Aguilar se inventó a

la supuesta teórica Elisabeth Frenzel y su sospechosa colección de posibles argumentos y temas. ¿Y si La era de la crónica, el libro que usted, señora lectora, señor lector, tiene entre manos fuera en realidad un exquisito juego de espejos y laberintos a la manera del inimitable Jorge Luis?

En uno de los momentos más lúcidos e iluminadores del libro, Aguilar llama la atención sobre dos temas que faltan, que la actual crónica latinoamericana no mira, o sobre los que apenas trata de puntillas. Son el amor romántico y el amor al conocimiento. Las relaciones de pareja y amistad, la ciencia y la tecnología. El nuevo periodismo norteamericano y la literatura de no ficción europea sí tratan estos temas. En la obra de Emmanuel Carrére y de Svetlana Alexiévich hay amor, mucho amor. En la obra periodística de Gabriel García Márquez no. Sus novelas están llenas de enamorados; en su periodismo la política le gana la batalla a la libido.

Y el llamado "nuevo Nuevo Periodismo" de Estados Unidos está lleno de científicos, investigadores, amantes del saber, pioneros de la era digital, empresarios de la nueva economía, como había en las letras latinoamericanas hace un siglo, cuando se creía en la épica del conocimiento. Hoy apenas una gran crónica, "El rastro de los huesos", de Leila Guerriero, tiene a un puñado de antropólogos forenses como héroes y agonistas. En la mayoría de las crónicas, señala Aguilar, hay poco amor y mucho pecado capital.

Después de trazar un mapa de temas, estilos y posiciones narrativas, la autora se lanza a analizar a los analizadores. Vuelca su mirada a los estudiosos de la crónica. Allí combate con originalidad y valentía el proclamado "excepcionalismo" de estos supuestos nuevos cronistas de Indias. Como ella demuestra, ni son tan distintos de sus congéneres de Europa y Norteamérica ni representan un quiebre o un cisma con el periodismo de las generaciones anteriores.

Al final, esta cronista de la crónica logra una obra que perdurará en el tiempo. Porque, como le sucedió a Deryck Cooke en su encuentro con la obra de Wagner y de Mahler, que son un antisemita pedante y un judío converso e igualmente perseguido, pero también son los dos máximos compositores para gran orquesta de la historia, a

Marcela Aguilar el mundo ancho y profundo de los cronistas le hizo encontrar en la obra de los demás su tema, su argumento, su motivo.

Buscando como lectora a los más creativos cronistas de su época, se encuentra como escritora y sale ahora al encuentro de sus lectores. Tengo la fortuna de haber sido uno de los primeros.

# INTRODUCCIÓN

“Es mucho más probable que un editor te pida dos mil palabras sobre la crónica a que publique una crónica de dos mil palabras”, sentenció Martín Caparrós en una entrevista con The Clinic (Pinto, 2016). Su comentario apuntaba a las dificultades para publicar crónicas en medios impresos, pero también ilumina una característica de la crónica que no tiene ningún otro género periodístico: su metadiscurso, generado por sus propios cultores, pero también por la crítica literaria, las secciones de cultura de los periódicos y los investigadores en Comunicaciones y en Literatura.

Esta conversación tiene ya una década y se reaviva cada vez que la crónica se convierte en noticia. Ocurrió en 2017 con el Premio Azul de Literatura para Leila Guerriero, otorgado por la prestigiosa fundación canadiense Blue Metropolis. Ocurrió en 2015 cuando, a propósito del Nobel de Literatura a Svetlana Alexiévich, los diarios iberoamericanos anunciaron la consagración de la escritura de no ficción en el canon literario y, en un movimiento extremo, rápidamente bautizaron a esta autora como “cronista”. Ocurrió en 2013, cuando Mario Vargas Llosa descubrió la antología de Guerriero Plano americano y aseguró en su columna de El País que “sus perfiles y crónicas utilizan técnicas que son las de los mejores novelistas, pero su método de estructurar los textos, utilizando distintos puntos de vista y jugando con el tiempo, así como dando al lenguaje una importancia primordial —tanto en la elección de las palabras como en sus silencios—, no llegan jamás a prevalecer sobre la voluntad informativa” (Vargas Llosa, 2013). Lo que Vargas Llosa planteó como un mérito singular de Guerriero fue leído por algunos medios, nuevamente, como una reivindicación del género de la crónica.

El momento más entusiasta, sin duda, se vivió en 2012, cuando las editoriales Alfaguara y Anagrama coincidieron en publicar antologías de crónica en España. En sus prólogos, los respectivos compiladores, Darío Jaramillo Agudelo y Jorge Carrión, saludaban la aparición de este nuevo género periodístico-literario al que veían

como una respuesta a la crisis del periodismo tradicional para contar historias de la realidad.

No era, claro, la primera vez que en el continente se hacía periodismo literario, como lo llama Lluís Albert Chillón en Periodismo y literatura: una tradición de relaciones promiscuas (1999). La formación impartida en las escuelas de periodismo latinoamericanas —la mayoría nacidas entre los años 50 y 70— incluye entre sus lecturas básicas los reportajes y perfiles de Gabriel García Márquez y Tomás Eloy Martínez, grandes escritores de ficción que fueron también grandes periodistas y que nunca abandonaron este oficio. Otros autores clásicos son Alma Guillermoprieto, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis en México; Osvaldo Soriano y Rodolfo Walsh en Argentina; así como en Chile antes del surgimiento de esta "nueva crónica latinoamericana" se leían textos periodísticos en un rango que va desde la columna de Joaquín Edwards Bello al libro de investigación de Patricia Verdugo, pasando por los reportajes de Ximena Torres Cautivo y Luis Alberto Ganderats en la que fue, entre los años 70 y 80, la revista chilena más cercana al Nuevo Periodismo estadounidense: la Revista del Domingo del diario El Mercurio.

Sin embargo, nunca se había hablado en Latinoamérica de un movimiento propio, continental, como cuando se comenzó a hablar de la crónica. Nunca tampoco se había declarado que las raíces de ese movimiento no estaban en el periodismo anglosajón, sino en la propia historia del descubrimiento y la conquista de América. Nunca se había reivindicado un género periodístico como propio del continente. De pronto, parecía que el periodismo latinoamericano había encontrado una manera única de contar la realidad. Y todo esto ocurría mientras en los países desarrollados la industria de la prensa comenzaba a desmoronarse: por ejemplo, en España solo entre 2008 y 2012 desaparecieron casi doscientos medios impresos, principalmente revistas. En sus declaraciones a medios de comunicación, los nuevos cronistas latinoamericanos planteaban el éxito de este fenómeno periodístico como la respuesta de esta parte del mundo a la crisis de la prensa escrita. Ya lo había planteado Tomás Eloy Martínez en su famoso discurso "Periodismo y narración: desafíos para el siglo XIX" (1997), que la manera de sobrevivir será contar mejores historias:

Tengo plena certeza de que el periodismo que haremos en el siglo XXI será mejor aún del que estamos haciendo ahora y, por supuesto, aún mejor del que nuestros padres fundadores hacían a comienzos de este siglo que se desvanece. Indagar, investigar, preguntar e informar son los grandes desafíos de siempre. El nuevo desafío es cómo hacerlo a través de relatos memorables, en los que el destino de un solo hombre o de unos pocos hombres permita reflejar el destino de muchos o de todos. Hemos aprendido a construir un periodismo que no se parece a ningún otro. En este continente estamos escribiendo, sin la menor duda, el mejor periodismo que jamás se ha hecho. Ahora pongamos nuestra palabra de pie para fortalecerlo y enriquecerlo. (p. 7)

En 1996, Gabriel García Márquez explicó así ante la Sociedad Interamericana de Prensa el trabajo de rescate del periodismo narrativo al que se abocaría la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), creada por él en 1994:

Un grupo de periodistas independientes estamos tratando de hacerlo para toda la América Latina desde Cartagena de Indias, con un sistema de talleres experimentales e itinerantes que lleva el nombre nada modesto de Fundación del Nuevo Periodismo Iberoamericano (…). La duración de cada taller depende de la disponibilidad del maestro invitado —que escasas veces puede ser de más de una semana—, y este no pretende ilustrar a sus talleristas con dogmas teóricos y prejuicios académicos, sino foguearlos en mesa redonda con ejercicios prácticos, para tratar de transmitirles sus experiencias en la carpintería del oficio. Pues el propósito no es enseñar a ser periodistas, sino mejorar con la práctica a los que ya lo son (…). Yo mismo he incurrido varias veces en la tentación de convencer a los talleristas de que un reportaje magistral puede ennoblecer a la prensa con los gérmenes diáfanos de la poesía. (p. 4)

Llama la atención que García Márquez haya elegido Cartagena de Indias como sede de la Fundación. En este gesto se puede leer la voluntad de vincular a los periodistas literarios latinoamericanos con los llamados cronistas de Indias, que registraron los viajes de exploración y conquista de las Indias Occidentales en los siglos XV y XVI, un género que desapareció en la medida en que estos territorios se convirtieron en América.

De hecho, la Fundación bautizó sus reuniones de periodistas como Encuentros de Nuevos Cronistas de Indias, en 2008 (Colombia) y 2012 (México), destinados a generar redes entre reporteros y editores de Latinoamérica y España.

La red de contactos que se creó permitió a los ya denominados cronistas publicarse unos a otros en las respectivas revistas que dirigían, e invitarse unos a otros a dictar talleres y seminarios. En este circuito se integraron universidades, principalmente colombianas, mexicanas y argentinas. El resultado fue el desarrollo de una oferta de publicaciones de crónica y sobre la crónica que visibilizó el fenómeno en el continente y en España.

Con los años, el fenómeno ha decantado. Hay autores que se han transformado en referentes para el periodismo literario iberoamericano y algunos, incluso, han sido publicados en otros idiomas. Sin embargo, varias publicaciones que declaraban dedicarse a la crónica y que surgieron entre 1994 y 2014 han desaparecido (entre ellas, el suplemento El Semanal, del diario La Tercera en Chile) y la propia FNPI ahora no entrega un premio de crónica, sino que creó una serie de premios de excelencia periodística que incluyen reconocimientos en fotoperiodismo, audiovisual e innovación digital.

Diversos autores cuestionan que la crónica sea un género en sí mismo. Chillón plantea, en La palabra facticia (2014), que los textos llamados crónica en Latinoamérica corresponden a las viejas clasificaciones de reportaje, perfil, entrevista o columna.

¿Tiene, entonces, algún sello distintivo la llamada nueva crónica latinoamericana? ¿O su visibilidad mediática se debió más bien a un ejercicio ajeno al texto mismo?

Para responder a estas preguntas se trabajó sobre un conjunto de crónicas antologadas en libros publicados hasta diciembre de 2017 y producidas por los siguientes autores: Leila Guerriero, Martín Caparrós, Alberto Salcedo Ramos, Josefina Licitra, Juan Pablo Meneses, Gabriela Wiener, Julio Villanueva Chang, Cristian Alarcón, Juan Villoro, Daniel Titinger, Alberto Fuguet, Cristóbal Peña, Marcela Turati y Rodrigo Fluxá. Este listado no pretende exhaustivo ni canónico, sino que solo cumple con el objetivo de reunir diversidad de estilos, nacionalidades y generaciones de cronistas.

También se abordaron textos sobre crónica (ensayos, prólogos, columnas y entrevistas) publicados entre 1994 (año de creación de la FNPI) hasta diciembre de 2017, producidos por los cronistas anteriormente mencionados o por los autores considerados por la FNPI como los maestros originales de la crónica latinoamericana actual.

Se incluyeron, además, textos sobre crónica producidos por periodistas (notas informativas y columnas), críticos (críticas) y académicos (artículos académicos), publicados entre 1994 (año de creación de la FNPI) y diciembre de 2017.

A través de un análisis narratológico, de discurso y de géneros se buscó dilucidar qué ha sido la crónica latinoamericana contemporánea y qué ha significado para el periodismo en esta época de transformaciones tecnológicas y culturales en la industria de los medios de comunicación. Esas son las preguntas que guiarán la reflexión en las siguientes páginas.

# Capítulo I
# La elusiva crónica

Una de las primeras dificultades al hablar de crónica es que no existe un acuerdo sobre su definición. Cronistas y académicos han valorado esa condición amorfa: Juan Villoro (2012) llama a la crónica “el ornitorrinco de la prosa”; Bernabé (2006) destaca la hibridez del género; Sefchovich (2009) menciona la dificultad para definir sus límites y reconoce su parentesco con el ensayo, la etnografía, la semblanza, la biografía, el testimonio y otros textos; Reguillo (2000) resalta su condición de discurso fronterizo; Falbo (2007) la llama “escritura en tránsito”.

En el prólogo de su antología sobre crónica, Mejor que ficción, Carrión (2012) lleva el asunto a extremos babelianos:

A juzgar por la confusión de las palabras que se vinculan con el documental, el testimonio, la crónica, no estamos ante un género, sino ante un debate. Las palabras nos confunden. En España, un reportaje es una crónica, mientras en algunos lugares de América Latina es una entrevista. Perfil. Retrato. Semblanza. Estampa. Cuadro de costumbres. Aguafuerte. Las palabras nos hacen un poco más libres, por eso tantos cronistas han inventado las suyas para definir su trabajo. (…) La crónica como antídoto. Alternativa a los relatos sociales y políticos. Experimento en libertad. Ensayo narrativo. Faction. Periodismo narrativo o literario. Ficción verdadera. Relato real. Llamémosle: crónica. (pp. 29-30)

Ante esto, Chillón (2014) responde: “Como sabe cualquier académico familiarizado con los estudios lingüísticos y literarios, la teoría de los géneros —también en el campo periodístico— ha desarrollado un refinado arsenal léxico que permite empalabrar con la indispensable exactitud las distintas expresiones de la prosa”. A su juicio, en Latinoamérica se abusa del término “crónica” para “designar textos que son, hablando con propiedad, reportajes, o entrevistas, o ensayos, o retratos, o artículos, o crónicas en sentido propio” (p. 408).

Como afirma Chillón, existen definiciones “oficiales” sobre la palabra crónica. Dice la Real Academia Española que “crónica” viene del latín, chronı˘ ca, y éste del griego χρονικά [βιβλία], y quiere decir “[libros] en que se refieren los sucesos por orden del tiempo”. La RAE incluye una segunda acepción, marcada por el uso: artículo periodístico o información radiofónica o televisiva sobre temas de actualidad.

Sin embargo, el lenguaje es dinámico y, claramente, en Latinoamérica se ha instalado un uso de la palabra “crónica” que excede por mucho su definición estricta, sancionada en España. Un análisis de la evolución histórica en el uso de esta expresión demuestra que han existido diversas maneras de hacer crónica, cada una adecuada al público y a los medios de difusión de su época. La reinvención de la crónica, como se titula el ya clásico libro de Rotker (2005), es más bien un déjà vu.

## 1. La crónica de Indias

En Latinoamérica, la crónica comienza con el descubrimiento y la conquista del continente. Mignolo (1992) define la crónica de Indias como un corpus de textos organizado historiográficamente a partir del referente, cuyo límite cronológico puede trazarse situando, en una punta del espectro, el Diario de Navegación de Cristóbal Colón (1492) y, en la otra, la Historia del Nuevo Mundo, de Juan Bautista Muñoz (1793). Esto permite incluir no solo relatos cronológicos, sino también cartas y relaciones (informes) destinados a lectores específicos. Pero hay también un aspecto ideológico en esta definición de la crónica, referida al cambio de paradigma que significó renombrar las Indias Occidentales como América. Una vez que ese cambio ocurre, la crónica de Indias desaparece para dejar paso a la historia colonial americana e, incluso, como afirma Jean Franco (1985), a la literatura latinoamericana. Para Mignolo las crónicas, "textos llenos de ingenuidad y carentes de toda intención artística, describen un salto en lo desconocido de proporciones vertiginosas. Libros como estos fundan los esquemas mítico-poiéticos de la literatura latinoamericana" (p. 21).

Al comienzo eran los propios líderes de las expediciones quienes en sus cartas describían en detalle las maravillas encontradas: así lo hicieron Cristóbal Colón, su hijo Hernando, Américo Vespucio y Hernán Cortés, entre otros. Dada la importancia de justificar ante los financistas de estos emprendimientos los altos gastos en que incurrían, pronto los capitanes incorporaron en sus compañías a letrados encargados únicamente de registrar los viajes.

Martín Caparrós (2007) resalta el afán de los cronistas por describir con las palabras conocidas este mundo completamente desconocido:

Un cronista de Indias (un conquistador) ve una fruta que no había visto nunca y dice que es como las manzanas de Castilla, solo que es

ovalada y su piel es peluda y su carne violeta. Nada, por supuesto, que se parezca a una manzana, pero ningún relato de lo desconocido funciona si no parte de lo que ya conoce. Así escribieron América los primeros: narraciones que partían de lo que esperaban encontrar y chocaban con lo que se encontraban. (s/p)

La crónica comenzó así, como un relato maravillado, pero a medida que transcurrieron las décadas muchas de esas narraciones asumieron una perspectiva crítica. Esto se debió al surgimiento de autores que ya no formaban parte de las campañas de conquista. Alfonso Reyes (citado en Monsiváis 2010 [1980]) distingue estos diversos autores:

La crónica primitiva (…) fue empeño de conquistadores, deseosos de perpetuar su fama; de misioneros que, en contacto con el alma indígena y desdeñosos de la notoriedad, ni siquiera se apresuraron muchas veces a publicar sus libros, y a quienes debemos cuanto nos ha llegado de la antigua poesía autóctona; y en fin, de los primeros escritores indígenas que, incorporados ya en la nueva civilización, y aún torturados entre dos lenguas, no se resignaban a dejar morir el recuerdo de sus mayores. (En Monsiváis, 2010, p. 15).

El caso más relevante entre los cronistas misioneros es el de fray Bartolomé de las Casas, cuya crónica titulada Brevísima relación de la destrucción de las Indias mostraba tanta crueldad y torpeza de parte de los conquistadores que motivó la Junta de Valladolid, en que le dio réplica Juan Ginés de Sepúlveda. Entre los cronistas indígenas destaca Felipe Guamán Poma de Ayala, quien se educó con los españoles en Perú y redactó entre 1600 y 1615 un documento de 1.189 páginas dedicado al rey Felipe III de España, en que describe las injusticias del régimen colonial con los indígenas y le pide al rey nombrar indios en puestos de autoridad. El manuscrito no llegó a la Corte española, sino que terminó en la Biblioteca Real de Dinamarca, donde en 1908 fue descubierto por el investigador alemán Richard Pietschmann.

Carlos Monsiváis (2010 [1980]) menciona como “funciones de esa crónica primitiva” la anticipación de la historiografía, la elocuencia contra el olvido, la herencia testimonial, el proselitismo religioso, el tributo funeral a los vencidos. Dice que un rasgo de la crónica virreinal prosigue en el siglo XIX: la conversión en proezas de los hechos comunes y la adjudicación de perfiles legendarios a lo recién acontecido.

Ni soldados ni frailes se proponen hacer historia o hacer literatura. En su idea de la palabra escrita, cronicar es capturar las sensaciones del instante, apoderarse de la esencia de Cronos (el tiempo narrativo), defenderse de las versiones de los enemigos, celebrar de modo implícito y explícito su propia grandeza, salvar almas en contra de su voluntad y anunciar el Reino de los Cielos. (p. 18)

## 1.1. Crónica de la conquista en Chile

Se conocen tres soldados-cronistas que escribieron de Chile durante el siglo XVI: Jerónimo de Vivar, con Relación copiosa y verdadera del Reyno de Chile (1558); Alonso de Góngora Marmolejo, con su Historia de Chile (termina en 1576), y Pedro Mariño de Lobera, quien terminó su Crónica del Reino de Chile en 1598.

Más tarde, misioneros jesuitas destacaron como cronistas. El principal fue Alonso de Ovalle, autor de la Histórica Relación del Reyno de Chile (1646), la primera obra histórica y descriptiva de Chile impresa y publicada en Europa. Felipe Gómez de Vidaurre fue el autor de la Historia geográfica, natural y civil del Reino de Chile (1789), que rescata con nostalgia la vida cotidiana de los colonos y los indígenas en la zona del Biobío. El jesuita escribió esta obra en Italia, donde vivió exiliado tras la expulsión de América que sufrió la Compañía de Jesús. Juan Ignacio Molina, el abate Molina, fue contemporáneo de Gómez de Vidaurre y aportó a la construcción del imaginario sobre Chile con su Compendio della storia geográfica, naturale, e civili del regno del Cile (1776). Miguel de Olivares escribió una Historia de la Compañía de Jesús en Chile (1738) y una Historia militar, civil y sagrada de lo acaecido en la Conquista y Pacificación del Reino de Chile (1758). Diego de Rosales escribió una Historia General del Reino de Chile que, entre otros temas, relata sus vivencias con los mapuches. El manuscrito fue enviado a España para su impresión, pero esta nunca se realizó y el texto pareció perdido, hasta que en 1870 Benjamín Vicuña Mackenna encontró una copia en Londres, la compró y la publicó en 1877.

En los siglos XVII y XVIII también hubo cronistas militares, como Alonso González de Nájera, quien publicó Desengaño y reparo de la Guerra del Reino de Chile en 1866, y Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán, quien escribió en 1673 Cautiverio feliz del general Don Francisco Núñez de Pineda, y razón individual de las guerras

dilatadas del Reino de Chile. En esa crónica narra su experiencia como cautivo en 1629, durante la guerra de Arauco. Dedicada al rey Carlos II de España, fue publicada en Chile en 1863. Como prisionero, Núñez aprendió sobre la vida doméstica de los mapuches y llegó a valorarlos.

La Patagonia fue otro espacio construido a través de la crónica. Antonio Pigafetta, el cronista de la expedición de Hernando de Magallanes, inició la leyenda de los gigantes patagones: afirma que uno de ellos "era tan grande que nuestra cabeza llegaba apenas a su cintura". Otros cronistas son Juan de Mori y Alonso Veedor, quienes integran la expedición de Simón de Alcazaba. En 1779 Juan de la Piedra funda el Fuerte de San José, en el golfo del mismo nombre. En 1810 ese fuerte es saqueado y destruido por los malones y uno de los sobrevivientes, Juan Coca, escribe la crónica de lo ocurrido. En 1832 el capitán inglés Robert Fitz Roy llega a la Patagonia al mando del Beagle. A bordo de esta nave viene Charles Darwin, quien, en su obra Viaje de un naturalista alrededor del mundo construye una representación de Tierra del Fuego que perdura hasta hoy.

La crónica se desarrolla de la mano de los viajes, las exploraciones. Su valor fundamental en los siglos XV al XVIII está en el registro de lo distante, lo desconocido, para un público cada vez más amplio que quiere conocer esas tierras lejanas. Reconstruye la mirada, dibuja con palabras aquello que los naturalistas trazan en sus dibujos. Pese a esto, la crónica no es reconocida por su dimensión estética, sino por su utilidad para la historiografía. Recién en el siglo XIX, cuando comienza a aparecer en los diarios, sus lectores le atribuyen un valor literario. Pasará otro siglo antes de que los estudiosos de la literatura le abran un lugar en el canon.

## 2. La crónica modernista

En el siglo XVIII la crónica fue desplazada de la historia por la historiografía moderna, y de la literatura por la novela moderna. En el siglo XIX la adoptó el periodismo. Todo lo que comenzó entonces —el crecimiento explosivo de las grandes ciudades latinoamericanas, la creciente alfabetización, el sufragio universal y el desarrollo de una clase media que creía en el progreso a través de la educación y la información— llevó al desarrollo de la prensa moderna, destinada a captar el interés del gran público. Esa prensa necesitaba autores y los escritores necesitaban ganarse la vida, así es que —al comienzo, más por conveniencia que por convicción— los literatos del continente comenzaron a publicar en los diarios sus crónicas. Así se generó lo que Corona y Jörgensen (2002) llaman un "locus paralelo de reflexión cultural en el centro de la esfera pública" (p. 7), ya que el discurso periodístico no está subordinado al discurso literario. A partir del siglo XIX la crónica no puede ser entendida sin considerar su marco: la prensa escrita.

En estricto rigor, toda la prensa escrita es crónica, porque es el registro de los hechos actuales. Pero en Latinoamérica en el siglo XIX se comienza a distinguir entre la noticia y el relato de acontecimientos menores ("hechos diversos"), que es encargado a escritores. A esto se le llama crónica, y está impregnado del espíritu modernista que embarga a la elite intelectual latinoamericana. El modelo son los cronistas parisinos, aquellos a los que Charles Baudelaire primero y Walter Benjamín después llamaron flâneurs, expertos en el arte de la flanerie, el vagabundeo por las calles de la ciudad sin rumbo fijo, sin un destino, simplemente por el placer de la experiencia. Los cronistas flâneurs retrataban en sus textos la vida cotidiana de las ciudades, sus personajes, los mitos urbanos. En esta línea, el nicaragüense Rubén Darío fue un gran cronista, al igual que el cubano José Martí y el peruano José Carlos Mariátegui.

Monsiváis (2010 [1980]) afirma que la crónica modernista se

asemeja al cuento en sus temas, en la manera de aproximarse a los personajes y en la construcción de diálogos y ambientes. Pero no hay duda sobre su referencialidad: el periódico, dicen Corona y Jörgensen (2002), otorga un marco extratextual que verifica para el lector su factualidad o no ficcionalidad.

Susana Rotker (2005) reflexiona que este género "fue el vehículo para criticar y expresar a la sociedad que se modernizaba; fue también el recurso que les permitió —a través de la lectura y del conocimiento mutuo de los textos— construir una poética que por primera vez estaba en los periódicos y no en los libros, que por primera vez se fue dando simultáneamente en todo el continente, desde México a la Argentina" (p. 10).

Durante el modernismo y después, a los cronistas se les acusa de superficiales. Ugarte (1903) describe:

Esa tromba indefinible que se llama vida parisiense no da nunca lugar para analizar seriamente un matiz o un hecho. Es necesario anotar con rapidez el perfil fugaz, y pasar a otro, porque la existencia es tan vertiginosa que detenerse un instante es quedar rezagado. De ahí la aparente frivolidad de los cronistas, cuya pluma mordaz galopa sobre las frondosidades de la vida, simplificando los rasgos, como si quisieran hacer con la prosa una síntesis del dibujo japonés. No es que sean espíritus incapaces de ahondar en una idea y calcular seriamente las proyecciones de un acontecimiento: es que no les es dado detenerse un minuto, porque serían derribados y aplastados por los que vienen detrás. Están condenados a verlo todo desde la ventanilla del tren. Por eso son inconstantes y superficiales. Su misión de cinematógrafos vivientes les obliga a cambiar sin reposo y a pasar de una actitud a otra, sin más lazo de unidad que la ironía. (En Darrigrandi, 2013, p. 127)

La cita refleja varias de las condiciones que determinan las características de la crónica modernista: su inmediatez, posibilitada por los avances en la impresión del periódico y por la invención del telégrafo, y su visualidad, que se despliega de maneras novedosas a

partir de la invención del cine y de un lenguaje cinematográfico.

Ramos (2009 [1989]) explica que es en esta época cuando se comienza a plantear lo que más tarde sería un lugar común en la relación entre periodismo y literatura: la antítesis entre ambos. Recién se estaba instalando el uso de un lenguaje periodístico y el escritor que publica en periódicos se ve enfrentado a esta fragmentación de las funciones discursivas.

Ya en 1880 aquella indiferenciación comienza a cuestionarse a medida que las letras y la escritura estallan en prácticas a veces antagónicas que compiten por autoridad en el interior de una nueva división del trabajo sobre la lengua. También se disolvía, relativamente, la exclusividad clasista de la escritura, en un sistema en que proliferaban —gracias al mercado, en parte— los escritores de las nuevas clases medias. (p. 191)

Esta pugna, afirma Ramos, solo anticipa lo que vendrá en las décadas siguientes:

Informar/hacer literatura: la oposición es clave y su significado histórico, más allá del fin del siglo, no reduce su campo al lugar de la prensa; es índice, más bien, de la pugna por el poder sobre la comunicación social que ha caracterizado el campo intelectual moderno desde la emergencia de la “industria cultural”, de la cual el periódico (antes que el cine, la radio y la televisión) era el medio básico en el fin de siglo. (p. 203)

Los modernistas se resisten al cambio de época, pero ya en los años 20 y 30 del siglo XX son vencidos por los avances tecnológicos y la nueva configuración de las ciudades, las nuevas rutinas y los vínculos que se establecen en el trabajo y en la vida privada. Mahieux (2011) postula que las crónicas de Roberto Arlt, Salvador

Novo, Mário de Andrade, Cube Bonifant y Alfonsina Storni están estrechamente vinculadas al desarrollo de las vanguardias en sus respectivos países. Destaca que uno de los distintivos de este nuevo grupo de cronistas, en contraste con los del período anterior, es su identificación con la modernidad.

## 2.1. La crónica chilena entre el XIX y el XX

En Chile también se vivió, durante la transición entre los siglos XIX y XX, la tensión entre lo nuevo y lo antiguo. Antecesor de este movimiento fue José Joaquín Vallejo, “Jotabeche”, cronista de El Mercurio de Valparaíso y de El Copiapino, periódico que él fundó en 1845. Implacable en sus ironías sobre la clase política y empresarial chilena, fue un entusiasta polemista pero también un observador de la vida cotidiana. Fue parte de la generación del 42, junto con José Victorino Lastarria, Salvador Sanfuentes y Manuel Antonio Tocornal, y precursor de la novela costumbrista que desarrollaron autores como Alberto Blest Gana o Daniel Barros Grez.

Joaquín Díaz Garcés es el gran cronista en el cambio de siglo y sus textos reflejan su creciente incomodidad con novedades como los avances tecnológicos, el sufragio universal y las inéditas prerrogativas de la clase media chilena. Díaz Garcés —o Ángel Pino, su seudónimo— contaba historias del campo y del Santiago antiguo, en textos cada vez más nostálgicos. En 1900 secundó a Agustín Edwards en la fundación de El Mercurio de Santiago, del que fue su primer secretario de redacción y del cual también fue director. Dos años después participó en la fundación del diario Las Últimas Noticias y en 1905 asumió como el primer director de la revista Zig-Zag. No dejó de escribir crónicas para El Mercurio, incluso cuando fundó, en 1913, la revista Pacífico Magazine. Solo abandonó el diario cuando Arturo Alessandri Palma ganó las elecciones presidenciales: la línea editorial conservadora de El Diario Ilustrado lo representaba mejor.

Daniel de la Vega comparte la nostalgia de Díaz Garcés por el pasado, si bien su aproximación es más emotiva y menos política. También fue cronista de los medios de Edwards: El Mercurio, Zig-Zag y Las Últimas Noticias, diario donde publicó viñetas hasta su muerte, en 1971.

El retrato de la vida bohemia y el paseo por la ciudad inaugurada por los modernistas persisten en los textos de Daniel de la Vega (1892-1971), Jenaro Prieto (1889-1946) y Teófilo Cid (1914-1964), aunque con temas diversos: Prieto estaba interesado en los cambios políticos e institucionales, Cid participaba en los movimientos de vanguardia y De la Vega se especializó en la crónica de espectáculos y la vida social. Un motivo común en las crónicas de Prieto y De la Vega es la oficina como espacio para el desarrollo de la vida moderna "productiva", para la profesionalización de la escritura, en oposición a la vida callejera del cronista modernista (Darrigrandi, 2015).

García-Huidobro (1998) afirma que las crónicas de Prieto dan un lugar privilegiado a la oficina, al empleado, las leyes, los partidos políticos y sus representantes. El cambio de foco en las crónicas de estos autores considera también la aparición del empleado público y el oficinista como nuevas identidades urbanas (Darrigrandi, 2015).

## 3. La crónica contemporánea

Ya a comienzos del siglo XX hubo quien dio por caduca la crónica, al menos en su versión modernista. Manuel Gutiérrez Nájera (1974 [1893]) escribe:

La crónica, señoras y señoritas es, en los días que corren, un anacronismo (…). La crónica (…) ha muerto a manos del repórter, quien es tan ágil, diestro, ubicuo, invisible, instantáneo, que guisa la liebre antes que la atrapen (…). Ante esos trenes relámpago (…) la pobre crónica, de tracción animal, no puede competir (…) A medida que los escritores bajan, los repórters suben. (p. 162)

El concepto del reporter viene de Estados Unidos, que en el siglo XX impone el paradigma del periodista profesional, capaz de obtener y gestionar la información de manera objetiva; de algún modo, científica. En los periódicos latinoamericanos se comienza a distinguir entre quienes consiguen información actual y quienes escriben sobre temas pintorescos e irrelevantes.

Sí, es posible afirmar que esa crónica murió a comienzos del siglo XX. Las urgencias informativas la arrinconaron hasta los espacios más ínfimos como, en Chile, la viñeta de Daniel de la Vega en Las Últimas Noticias, que se publicó en forma póstuma hasta los años 80. Excepcionales en el siglo XXI han sido despliegues como el que tuvieron las crónicas de Francisco Mouat en revista Sábado de El Mercurio: una página completa a la semana, durante diez años (2004-2014), o el que siguen teniendo las de Roberto Merino en la sección de Cultura de Las Últimas Noticias: un tercio de página una vez por semana, en los últimos quince años. Ambos, Mouat y Merino, cultivan un estilo de crónica muy parecido al de los modernistas y, si bien son reconocidos por su estilo reflexivo y

contemplativo, su vigencia no ha contribuido a generar nuevos espacios para escritores como ellos.

En el siglo XX surgió otro tipo de crónica, ya no solo en la frontera con la literatura, sino también con la antropología y la sociología. Varios hitos marcan este tránsito.

### 3.1. Las ciencias sociales y la escritura de no ficción

A fines de los años 20, la Escuela de Sociología de Chicago incorporó métodos de investigación que privilegian los puntos de vista de los actores, con el fin de dilucidar las significaciones que los mismos actores utilizan para construir su mundo social. Desde esta perspectiva —dar voz a los protagonistas de un fenómeno social— los sociólogos de esta escuela estudiaron, por ejemplo, las tensiones raciales en Estados Unidos, los procesos de integración de los inmigrantes o la delincuencia juvenil.

De esta forma, la Escuela de Chicago fue precursora en el relato de las historias de vida, que hoy pueden ser leídas como crónicas. Un ejemplo es The Jack Roller (1930), de Clifford Shaw, quien estudió el caso de Stanley, de 16 años. Como culminación de seis años de inmersión de Shaw, y con la ayuda del investigador, el texto registra el relato de vida de Stanley en primera persona. Otras crónicas de esta escuela son, por ejemplo, The Gang (Thraser, 1927), sobre la vida cotidiana de las pandillas; la de John Landesco sobre la mafia, Organized Crime in Chicago (1929), o The Ghetto (Wirth, 1928), sobre el gueto judío.

Esta línea de estudios cualitativos perdió fuerza frente a la irrupción de la sociología cuantitativa a partir de la Segunda Guerra Mundial. Recién después de los años 50 y durante el transcurso de los 60 resurgió la línea sociológica cualitativa: la observación participante, las conversaciones informales, la entrevista en profundidad, el microanálisis, la historia de vida y los documentos personales como instrumentos de recolección de la información necesaria para la interpretación, comprensión y explicación de la vida cotidiana (Azpurúa, 2005).

La idea del relato testimonial como fuente de conocimiento del Otro y la Otredad está presente también en la antropología estructuralista de Claude Lévi-Strauss, en especial en sus trabajos sobre la mitología americana, llamados Mitológicas (1964-1971),

que ahondan en los “mitemas” o elementos significativos de los mitos por medio de todo tipo de oposiciones (alto/bajo, crudo/cocido, seco/húmedo, etc.) en las culturas originarias del continente americano.

La mirada sociológica original de Chicago y la importancia del relato para la antropología estructuralista permean las escrituras referenciales y constituyen la raíz del movimiento que Tom Wolfe bautizaría más tarde como New Journalism.

En un contexto más amplio, la fuerza que adquiere el relato como forma de conocimiento se relaciona con el giro lingüístico, planteado por Wittgenstein ya en el siglo XIX pero desarrollado en el siglo XX, que en términos muy simples propone que el lenguaje no es un reflejo de lo real sino que lo recrea. Esta idea tiene un enorme impacto, por ejemplo, en la manera de comprender la historia. White plantea que el historiador ficcionaliza al tomar hechos y darles un sentido, es decir, construir un relato sobre ellos. Para White (1980), la crónica —al menos la crónica histórica— es un registro anterior a la narración, ya que fracasa en conseguir un cierre. La crónica periodístico literaria sí pretende cerrar las historias, pero recoge el espíritu de lo que observa White ya que deja claro que en la realidad los fenómenos siguen desarrollándose. No hay en la crónica totalización en tanto no se propone saberlo ni narrarlo todo.

Mientras en Estados Unidos se desarrollaba el Nuevo Periodismo, en Latinoamérica también surgía una línea de publicaciones de no ficción que utilizaban métodos investigativos de las ciencias sociales, con énfasis en los temas de denuncia social y política. Estos textos pueden ser vinculados a la genealogía de la crónica por su afán de registrar la realidad tal como se ve y, sobre todo, se escucha: las voces de los protagonistas son fundamentales. Muchas veces el relato es coral, como en La noche de Tlatelolco (Poniatowska, 1971) y en otras ocasiones el propio narrador se contagia del estado emocional de sus personajes, como ocurre en Operación Masacre (1957), donde la narración se fragmenta progresivamente, a medida que los recuerdos de los protagonistas se desarticulan también.

### 3.2. El Nuevo Periodismo y la crónica latinoamericana

Rotker (2005) es quien establece de manera férrea el vínculo entre la vieja y la nueva crónica:

Las crónicas modernistas son los antecedentes directos de lo que en los años cincuenta y sesenta del siglo XX habría de llamarse “nuevo periodismo” y “literatura de no ficción”. Su hibridez insoluble, las imperfecciones como condición, la movilidad, el cuestionamiento, el sincretismo y esa marginalidad que no termina de acomodarse en ninguna parte son la mejor voz de una época —la nuestra— que a partir de entonces solo sabe que es cierta la propia experiencia, que se mueve disgregada entre la información constante y la ausencia de otra tradición que no sea la de la duda. Una época que vive —como los modernistas— en busca de la armonía perdida, en pos de alguna belleza. (p. 215)

Si bien la interpretación de Rotker ha sido aceptada sin discusión por los investigadores posteriores, de manera que hoy existe consenso en que la crónica latinoamericana actual deriva de la crónica modernista, la presente investigación pondrá en duda ese vínculo tan directo.

El Nuevo Periodismo estadounidense ha sido ampliamente estudiado; no ocurre lo mismo con la crónica latinoamericana del mismo período. Menos aún se ha abordado el vínculo entre ambos. Calvi (2010) plantea que son procesos paralelos y sin ninguna comunicación entre ellos, pero que responden a inquietudes similares: en Estados Unidos, la decepción del público y de los propios periodistas con los formatos convencionales de la prensa —establecidos por las agencias de noticias a comienzos del siglo XX y cuestionados en especial durante la guerra de Vietnam— y un

interés por la experimentación en diversos ámbitos culturales y sociales; en Latinoamérica, una mirada de izquierda que desconfía de la prensa asociada a los grandes empresarios o a los gobiernos y que busca visibilizar las historias de los marginados frente a los poderosos. Moreno (2015) plantea que la crónica argentina, al menos, se nutre fuertemente de su literatura: Borges es la influencia declarada de todos los cronistas contemporáneos. En Colombia y el resto de Latinoamérica, García Márquez es insoslayable. Toda la narrativa del boom —Vargas Llosa, Fuentes, Donoso— naturaliza temas y modos de representar la realidad que el periodismo asume rápidamente.

### 3.3. Los “nuevos cronistas de Indias”

En 1979, Alejo Carpentier proclamó durante una conferencia en Yale que el futuro de la narrativa latinoamericana pasaba por generar una nueva crónica de Indias, entendida como una mirada sobre la realidad contemporánea que el novelista hispanoamericano debe ejercer en la medida en que asume, como los antiguos cronistas de Indias, la tarea de transmitir la realidad de su época.

Este llamado de Carpentier culminó con la creación de una Red de Nuevos Cronistas de Indias, que no escriben novelas, sino textos periodísticos. La red funciona al alero de la FNPI y reúne a reporteros y editores de todos los países de Latinoamérica, incluido Brasil. A partir de este movimiento, el concepto de crónica latinoamericana volvió a instalarse con fuerza en el discurso periodístico.

Tal como resume Poblete (2014), este auge de la crónica latinoamericana actual se traduce en cuatro ámbitos:

**1. La creación de instituciones y organismos destinados a promover el ejercicio confluente del periodismo y la literatura.**

Poblete menciona a la FNPI, creada por Gabriel García Márquez en Cartagena de Indias, en 1994, que marca el comienzo de este auge. Hay que agregar a la Fundación Tomás Eloy Martínez, creada por sus herederos en Buenos Aires, en 2010, para difundir la obra del escritor y periodista argentino y apoyar el desarrollo de narradores jóvenes de ficción y de no ficción de Latinoamérica.

**2. El aumento de publicaciones dedicadas a la crónica, tanto revistas como libros.**

Entre las primeras destacan: Radar, del diario argentino Página/12, El Malpensante (fundada en Bogotá en 1996), SoHo (Bogotá, 1999), Gatopardo (Bogotá, 1999), Letras Libres (México DF, 1999), Travesías (DF, 2001), Etiqueta Negra (Lima, 2002) y las más recientes Replicante (México DF, 2004), Diez4 (Tijuana, 2010), Buensalvaje (Lima, 2012), Cometa (Lima, 2012) y Orsai (Buenos Aires, 2011). Las editoriales han abierto sellos especiales o colecciones para acoger la crónica latinoamericana actual.

Se publican antologías nacionales, como Antología de grandes crónicas colombianas (Bogotá, 2004), La pasión de contar. El periodismo narrativo en Colombia. 1638-2000 (Antioquia, 2010) y también continentales, como Enviados especiales. Antología del nuevo periodismo latinoamericano (Ciudad de México, 2003), Lo mejor de Gatopardo (Bogotá, 2005), Lo mejor del periodismo en América Latina (Ciudad de México, 2006), Crónicas latinoamericanas: periodismo al límite (San José de Costa Rica, 2008), SoHo Crónicas (Bogotá, 2008), Crónicas de otro planeta (Ciudad de México, 2009), Historia de una mujer bomba y otras crónicas de América Latina (Santiago, 2010), Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina (Santiago, 2010), Antología de crónica latinoamericana actual (Bogotá, 2012), Mejor que ficción. Crónicas ejemplares (Barcelona, 2012), Sam no es mi tío. Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano (Nueva York, 2012), Crónica y mirada: aproximaciones al periodismo narrativo (Madrid, 2013), The football crónicas (Londres, 2014), Atención. Die besten Reportagen aus Lateinamerika (Viena, 2014), Verdammter süden (Berlín, 2014) y, el más reciente, Literatura que cuenta: entrevistas con grandes cronistas de América Latina y España (Madrid, 2016).

Los cronistas más destacados publican sus propias antologías: Martín Caparrós tiene Larga distancia: crónicas de viaje (1992), La guerra moderna: crónicas de viaje (1999) y Lacrónica (Madrid, 2015); Leila Guerriero recopila su obra en Frutos extraños: crónicas reunidas 2001-2008 (Buenos Aires, 2009) y Plano americano (Santiago, 2013); Alberto Salcedo Ramos publica De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas (Bogotá, 1999), La eterna parranda. Crónicas 1997-2011 (Bogotá, 2011), Botellas de naúfrago (Bogotá, 2015), Los ángeles de Lupe Pintor.

Crónicas (Oaxaca, 2015) y Viaje al Macondo real y otras crónicas (Madrid, 2016). Gabriela Wiener tiene Sexografías (Barcelona, 2008); Julio Villanueva Chang, Elogios criminales (Lima, 2010 [2008]); María Moreno, Teoría de la noche (Santiago, 2011), y Juan Villoro, Espejo retrovisor (Ciudad de México, 2013).

En 2011 se comenzó a publicar la primera revista académica estadounidense sobre crónica: Textos Híbridos.

**3. La circulación de documentos que funcionan epitextualmente (Genette, 1989 [1982] ) respecto de la crónica.**

En el capítulo IV se abordará esta producción de decálogos, prólogos y textos "fundacionales" y prescriptivos, que delimitan el corpus y definen la práctica de lo que los mismos periodistas consideran crónica.

**4. La instauración de premios que aportan a la construcción del canon.**

En sus comienzos el Premio de Periodismo Gabriel García Márquez, de la FNPI, estaba únicamente orientado a la crónica, tal como el Premio de Crónica Planeta/Seix Barral, instaurado en 2006 también en conjunto con la FNPI y el Premio Las Nuevas Plumas, destinado a cronistas jóvenes, que otorgan desde 2010 la Universidad de Guadalajara y la Escuela de Periodismo Portátil, taller virtual (funciona a través de un blog) del chileno Juan Pablo Meneses.

El mundo académico ha comenzado a abordar el estudio de la crónica porque conecta con la preocupación por los márgenes, fronteras, hibridizaciones y redefiniciones de lo literario que domina los estudios literarios contemporáneos.

Hoy es difícil definir la crónica latinoamericana, ya que se ha disgregado en múltiples líneas, desde la más contemplativa, como la de Roberto Merino o Francisco Mouat en Chile, hasta la de investigación periodística, que desarrollan en Chile Juan Cristóbal

Peña o Javier Rebolledo[1]. Si la crónica modernista se define en importante medida por el soporte: el periódico y la revista —dos medios impresos que alcanzaron enorme circulación e influencia en la primera mitad del siglo XX—, la crónica contemporánea se publica en escasos medios impresos que, además, han perdido circulación e influencia desde que la información comenzó a circular libremente en plataformas digitales. Eso implica una creciente fragmentación de las audiencias (que hoy se reúnen en torno de proyectos específicos, adecuados a sus gustos e intereses), en un contexto de hiperespecialización del conocimiento (lo que hace imposible conocerlo todo, es decir, niega el gran afán del hombre ilustrado) y, por lo mismo, de decepción frente a los grandes proyectos modernizadores. El público ya no le reconoce al periodismo la total autoridad para decidir qué es importante conocer: la prensa es una voz más entre las que aportan información a los debates en la esfera pública, que hoy además es virtual. Hoy muchos incluso se niegan a saber lo que está ocurriendo[2].

Todos estos problemas de la posmodernidad cruzan también por la crónica. No podría ser de otra manera, si la crónica es un registro, una representación del presente.

Entre esos problemas está además el del soporte. Internet permite replicar e intervenir toda clase de texto. ¿Cuál es la versión final de una crónica si ha sido republicada innumerables veces, con títulos distintos (como ocurre usualmente con los textos de Leila Guerriero) o en extensiones diferentes?

Como afirma uno de los precursores de la nueva crónica latinoamericana, Julio Villanueva Chang:

Una crónica ya no es tanto un modo literario y entretenido de “enterarse” de los hechos [como lo fue la crónica modernista] sino que sobre todo es una forma de “conocer” el mundo (…). No un conocimiento científico sino uno en el que los hechos conviven con la duda y la incertidumbre. (…) en el siglo XXI un cronista ya no es solo un buen escritor de la información. Su desafío es ser un reportero y traductor de los acontecimientos. Un cronista narra una

historia de verdad sin traicionar el rigor de verificar los hechos, pero con el fin de descubrir a través de esa historia síntomas sociales de su época. (…) Se trata de convertir el dato en conocimiento, y, en lo posible, un acontecimiento en una experiencia. (En Jaramillo Agudelo, 2012, pp. 590-591)

La atribución que concede Villanueva Chang a los cronistas es sugerente. Durante el modernismo, propone Rotker, la crónica puede ser "un relato de historia contemporánea, un relato de la historia de cada día" (2005, p. 130); en este caso, Villanueva intenta autorizar la crónica más allá de su función informativa. Es decir, al dotarse de atribuciones relativas a la transmisión de conocimientos, el oficio del cronista se vincula con el del historiador, del antropólogo o del sociólogo. Siguiendo esta línea, Norman Sims señala que "como los antropólogos y los sociólogos, los reporteros consideran que comprender las culturas es un fin" (en Puerta, 2011 p. 55).

Sin embargo, es posible cuestionar este vínculo histórico y considerar que tanto la crónica de Indias como la crónica modernista son fenómenos de sus épocas y contextos productivos; plantear una continuidad implicaría la deshistorización de estos diversos momentos y de producciones que, precisamente en virtud de esa historiocidad, no debieran ser entendidas como un solo y mismo género. Esto refiere a muchos de los planos en que operan los géneros, entre ellos también su recepción y función social. En estos planos, puede resultar difícil fundamentar una continuidad entre la crónica de Indias, la crónica modernista y la crónica periodística latinoamericana actual.

A partir de los textos (prólogos, entrevistas, columnas de opinión) de los propios cronistas y de sus editores y antologadores contemporáneos (Jaramillo Agudelo, 2012; Carrión, 2012), se puede hacer un análisis similar al que plantea Avelar (2000) respecto de las recurrencias retóricas del boom latinoamericano de los años 60: así como los escritores del boom plantean su obra como consecución definitiva de la modernidad estética en América Latina, en la cual el presente surge como la inevitable superación de un pasado fallido, así también se puede interpretar el discurso de los

nuevos cronistas latinoamericanos respecto de su obra como el logro de un estadio superior en el desarrollo del periodismo latinoamericano, e incluso una salida posible frente a la crisis de la industria de los periódicos. Asimismo, Avelar distingue otras dos características del boom que pueden ser comparadas con el fenómeno actual de la crónica: el establecimiento de una genealogía selectiva de la producción periodística y literaria anterior, y la voluntad edípica según la cual el "padre" (en ese caso, la literatura europea; en este caso, el periodismo "objetivo", "convencional") se encontraría superado.

Esta sospecha ante el fenómeno de la crónica se ha explicitado ya entre quienes se vinculan al ámbito de desarrollo del género. Hace unos años Hernán Casciari, fundador y director de Orsai, una de las revistas de crónica más importantes de Latinoamérica, afirmó en una entrevista al diario La Nación de Costa Rica: "Me aburre la crónica". En la conversación explicó:

Es una sensación de que leo, leo y leo siempre lo mismo. No los mismos temas, sino la misma cosa. Es el periodista que va y cuenta en una primerísima persona que tiende a ser entre neutral y simpatiquísima (…). Me parece que los cronistas vivieron 10 años muy buenos. Me da la impresión de que hay que sacarle punta al lápiz otra vez y mirar a otros lados. (Chaves, 2013)

Esta percepción sobre la crónica latinoamericana actual como una moda desgastada es parte del fenómeno que será analizado en esta investigación.

# Capítulo II

# Quién habla y cómo habla en la crónica

Saavedra (2001) distingue algunos procedimientos retóricos que dan autoridad a la voz del narrador en no ficción. Tal vez el más poderoso es la narrativización, que implica relatar como hechos lo que proviene del testimonio de la fuente. Esto quiere decir que el narrador, por ejemplo, no consigna que el entrevistado "dijo que" se sentía triste: se salta la mediación y afirma, directamente, que el entrevistado se sentía triste. Con las acciones el ejercicio es similar: en vez de contar que el personaje "dijo que" se tapó la cara con las manos, el narrador afirma que el personaje hizo ese gesto. Obviamente que esto constituye un acto de confianza en el relato de la fuente. Solo un reporteo exhaustivo lo permite.

En la crónica latinoamericana actual se da esa investigación profunda y por eso también se narrativiza. Sin embargo, en ella se produce una paradoja: el narrador sabe más que su lector, pero persistentemente le dice que no sabe tanto, que hay información que no domina o de la cual no tiene certeza. Le dice que tiene limitaciones porque es tan humano como el lector. Es lo que Steensen (2013) llama el "yo humilde" ("Humble I"), una manera de ser que él identifica en los narradores contemporáneos de no ficción en Europa y Estados Unidos, pero que también puede ser distinguida entre los cronistas latinoamericanos.

En este capítulo abordaré las características transversales de este narrador, presentes en los textos analizados, y también las diferencias entre los diversos autores, que permiten agruparlos siguiendo la clasificación de Eason (1984) en dos grandes vertientes: la antropológica social y la cultural fenomenológica.

## 1. Historias de la realidad

Aristóteles afirmó que el arte imita las acciones humanas, narrándolas o representando a los imitados “como operantes y actuantes”. A la primera forma mencionada la llamó “mímesis narrativa” y a la otra, “mímesis dramática”. Antes, Platón había establecido una distinción similar, aunque él llamó a la primera “diégesis” y a la segunda, “mímesis”.

Es interesante que al hacer esta clasificación Aristóteles siempre hable de imitación, es decir, que tenga total claridad sobre la condición de representación que tiene una obra, y que esta nunca equivale a aquello que es imitado. La poética, dice Aristóteles, hace posible imitar las cosas “algunas veces narrándolas (…) o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes” (García Yebra, 1974, 1448a, 20). La idea de que la representación no es lo mismo que su modelo pareciera ser muy contemporánea pero, como se ve, estaba ya en la era clásica. El filósofo francés Louis Marin (2001) la expresa con gran lucidez: la representación tiene una dimensión transitiva y otra reflexiva, una que es transparente y otra opaca, que implica un componente de creación.

Esto es relevante para el periodismo, ya que en la discusión disciplinar con frecuencia se plantea que el ideal de una nota informativa, por ejemplo, es que refleje la realidad “tal cual es”, obviando lo evidente: que no existe texto que pueda lograr eso, porque al representar la realidad con palabras inevitablemente se la recrea.

Para contar una historia real es necesario despejarla primero de todo lo que la rodea en ese caos informe que es la realidad, encontrar los hechos que se encadenan unos con otros para formar la historia y hallar un comienzo y un final, como quien tira de un hilo en una madeja, o como quien elige qué incluir dentro del cuadro de la fotografía. Es inevitable, es necesario y es consustancial al ser humano. Como afirma David Herman (1997),

logramos dar sentido a los acontecimientos asumiendo relaciones causales entre unos hechos y otros, generando así guiones (scripts) que se combinan en historias. Es lo que el historiador Hayden White (1980) denomina “guionar” (to script) la realidad.

Esta manera de entender el mundo se relaciona con lo que ha sido llamado “el giro lingüístico”, la convicción de que solo podemos aprehender la realidad a través de las palabras y que en este proceso de “empalabramiento” de las cosas también les damos forma. La idea tiene ya doscientos años: la expresó el filósofo Wilhem von Humboldt en 1805 y la profundizó Nietzche en la década del 1870. En el siglo XX desarrollaron este pensamiento, entre otros, Heidegger, Bajtín, Gadamer y Wittgenstein.

Chillón (1999) retoma estas ideas y las vincula con su reflexión sobre la naturaleza logomítica del lenguaje, que sintetiza conocimiento e imagen, abstracción y sensorialidad:

¿No se desprende de ahí acaso que al empalabrar la “realidad” los sujetos no hacen sino imaginarla? Este es, a mi juicio, el hecho decisivo, derivado de esa concepción nietzcheana acerca de la complexión retórica del lenguaje sobre la que venimos reflexionando: que al hablar, al decir, los sujetos inevitablemente ideamos, a saber, imaginamos la “realidad” que vivimos, observamos, evocamos o anticipamos; que toda dicción humana es, siempre y en alguna medida y manera variables, también ficción; que no es que uno de los modos posibles de la dicción sea la ficción —junto a la llamada “no ficción” y sus géneros, pongamos por caso —, sino que dicción y ficción son constitutivamente una y la misma cosa; y que el reto para los estudiosos, en todo caso, consiste en discernir cuáles son los grados y las modalidades en que esa ficción constitutiva de toda dicción se da en la comunicación realmente existente. (p. 62, cursivas en el original)

La discusión ha sido larga. Frus (1994) propuso que la experiencia de leer historias sobre personajes y acontecimientos que sabemos que existen o que han ocurrido “es la misma de leer historias

inventadas” (p. 36). A su juicio, el lector solo distingue unas de otras gracias a las convenciones del género en el cual se enmarcan (esto ya lo había dicho Bajtín a comienzos de siglo). La confusión se genera cuando un autor recurre a convenciones de un género referencial para provocar un efecto de realidad en su obra, o para provocar un debate sobre las fronteras entre unos géneros y otros.

Según esta perspectiva, es la propia obra la que le dice al lector cómo debe ser leída. Si ese pacto de lectura no es claro o es engañoso, el lector se confundirá o será engañado. Usualmente es fácil entender cuando un texto de diario o de revista debe ser leído como periodístico, es decir, como referencial (aunque cada vez más los avisadores inventan maneras de hacer parecer que sus textos publicitarios son textos periodísticos). En cambio, cuando se trata de periodismo literario publicado en libros, es muy importante el contexto o paratexto, como lo llamaría Genette (1989): las editoriales han creado colecciones de periodismo o de crónica y suelen destacar cuando se trata de textos surgidos de una investigación periodística. Aun así, cada cierto tiempo surgen polémicas sobre qué tan ciertos son los datos contenidos en libros declarados como “no ficción”: uno de los casos más recientes es el del best-seller El librero de Kabul, de la periodista noruega Asne Seierstad, quien vivió un año con el librero y su familia. El libro se promocionaba como una investigación periodística hasta que el librero tuvo oportunidad de leerlo (no contaba con la traducción al afgano): de inmediato dio entrevistas a medios noruegos para reclamar que Seierstad había inventado situaciones y personajes, y demandó a la periodista y a la editorial, con las que finalmente llegó a un acuerdo económico. Hoy, el libro se vende como una novela: no hay ley que prohíba usar nombres de personas reales en una obra de ficción.

Sin embargo, este mismo ejemplo demuestra lo que Lehman (1998) afirmó, oponiéndose a los planteamientos de Frus: si bien desde el punto de vista puramente textual una historia de ficción y una de no ficción pueden estar estructuradas de modo muy similar, incluso con marcas que parezcan hermanarlas en un mismo género, el texto de no ficción siempre será evaluado de una manera distinta, porque inevitablemente se le comparará con los hechos reales, y las personas reales retratadas en él podrán compararse y evaluar

cuánta distancia hay entre su representación y lo que ellos son. Es lo que Heyne (1987) definió como la condición de adecuación de un texto, que es juzgada por otros que no son el autor. Un texto puede fracasar completamente en su adecuación aunque su autor haya declarado su intención de contar una historia real (lo que Heyne llama “su condición factual”).

El texto de ficción se juzga como una obra completa; el texto de no ficción solo puede ser juzgado cabalmente en relación con la realidad que cuenta. Puede ser, como explica Frus, que un lector en particular, o muchos de ellos, o casi todos, no tengan posibilidad de hacer ese contraste. Pero eso no extingue la naturaleza de ese texto, su vocación original. Si un lector descubre que ese texto falla en su condición de adecuación, como diría Heyne, eso destruye el relato en su calidad de real.

Por supuesto que la condición factual y la condición de adecuación son únicamente el punto de partida de un relato de no ficción. Para ser un relato debe estructurarse como tal. Desde esa perspectiva, la narratológica o narrativa, el análisis de textos de ficción y de no ficción es el mismo o, mejor dicho, se aplican los mismos conceptos y herramientas analíticas, porque en ambos casos se trata de literatura, algo que Chillón (2014) define como “un modo de conocimiento de índole estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia” (p. 92). Esa definición calza bien con la que hizo Gabriel García Márquez sobre la crónica periodístico-literaria: “Literatura que se construye con materiales de la realidad” (citado en Caparrós, 2015 p. 52).

## 2. Elementos de la narración

En el estudio de la narración, un primer paso es distinguir entre los acontecimientos tal como ocurrirían cronológicamente (a esto los formalistas rusos de comienzos del siglo XX, como Propp, lo llamaron fábula, y Tomachevski y Genette lo llaman historia) y la manera en que ese material es organizado en el relato (los formalistas lo llamaron szujet; Tomachevski lo llama trama y Genette, relato).

Genette (1989) retoma la distinción platónica para clasificar los relatos en diegéticos y miméticos. De todos modos, advierte que la mímesis nunca es total, porque finalmente está hecha de palabras y no del objeto real. Considera imposible la desaparición total del narrador y, por tanto, habla de “grados diegéticos”.

Para su análisis del discurso narrativo, Genette parte tomando la clasificación de Todorov (1978) sobre los problemas del relato: tiempo, aspecto (punto de vista) y modo (distancia, que en la crítica estadounidense usualmente se aborda como problemas de showing, mímesis, o telling, diégesis). Genette los redefine como problemas de tiempo, modo y voz.

Cada vez que hay una distorsión de uno de estos aspectos, dice Genette, es porque se busca provocar un efecto en el lector.

## 2.1. Distorsiones temporales de orden

Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden que tienen en la historia. Cualquier alteración es una anacronía, que puede ser una prolepsis —"toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior"— o una analepsis, es decir, "toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos" (Genette, 1989, p. 95).

La analepsis puede ser externa, es decir, ocurrir completamente fuera del tiempo del relato principal (el presente de la narración); interna, si es que ocurre completamente dentro del tiempo del relato principal, o mixta, cuando su punto de partida es anterior y su final se encuentra dentro del relato principal.

En la crónica es común utilizar la analepsis, es decir, el salto hacia atrás, hacia un tiempo que está fuera del tiempo del relato principal, para explicar cómo un personaje o una situación llegaron a ser como son ahora. "La analepsis externa, por el simple hecho de ser externa, no corre riesgo en ningún momento de interferir con el relato primero, pues su misión es la de complementarlo aclarando al lector tal o cual antecedente" (Genette, 1989 p. 105).

La analepsis se usa también en otro tipo de textos periodísticos, pero la diferencia con la crónica es que en esos textos el narrador suele ser muy claro en explicar al lector que ese relato está en el pasado —hay referencias que indican de manera muy exacta cuánto tiempo atrás ocurrió ese episodio ("hace diez años", "en la década de los noventa", etc.)—, en cambio en la crónica muchas veces el texto se sitúa en ese pasado como si fuera un presente. Las marcas para el salto son muy sutiles: a veces hay un subtítulo, pero en general solo hay un doble espacio de separación entre bloques temporales, lo que podría llevar a un lector distraído a no entender que hubo un salto hacia atrás. Esto refuerza la idea de que el

cronista espera un lector que esté atento al relato y le dedique una concentración similar a la que emplearía con un texto literario.

En la crónica también se utiliza la prolepsis, es decir, el salto hacia el futuro. La manera habitual de usarlo es en el condicional: meses más tarde, recordaría, por ejemplo. Este uso provoca un efecto de autoridad del narrador, pues demuestra que sabe más que el lector: por lo pronto, conoce cómo se proyectan los hechos a partir del presente.

Saavedra (2001) distingue este recurso como una de las formas en que el narrador de no ficción demuestra su conocimiento y marca su autoridad frente al lector. Gracias a que la narración se sitúa en un presente distinto del presente real, al investigar los acontecimientos el cronista puede organizar el relato de tal forma que hechos que ya ocurrieron en la realidad aparecen, en la trama, como hechos que ocurrirán en un futuro que el o los protagonistas aún no conocen.

Aquí hay dos ejemplos de prolepsis en la obra de Salcedo Ramos. Ambos son de su crónica “Memorias del último valiente. La historia del Rocky Valdez”, antologada en La eterna parranda (2011). En el primero se combina prolepsis con iteración:

Adonde vayas la gente te seguirá con la mirada. Adonde vayas tropezarás con algún lugareño que levantará ante ti el dedo pulgar en señal de reverencia. Adonde vayas tropezarás con paisanos enterados de tu trayectoria. Los mayores, porque te conocieron cuando eras noticia; los menores porque te han visto convertido ya en leyenda. (p. 26)

Y en el segundo hay una curiosa mezcla de prolepsis del párrafo y analepsis en el estilo indirecto libre, que además parece una hipérbole, pero se refiere a datos reales de la biografía del boxeador:

Y ni hablar —insistirán los peatones cuando se topen contigo— del rebullicio que causabas en Europa entre los actores más renombrados de la época. Jean Paul Belmondo te recogía en el aeropuerto de París, Omar Shariff te visitaba en el hotel de San Remo, Alain Delon iba de compras contigo en Montecarlo. (p. 24)

En la crónica latinoamericana, quien domina con maestría este recurso es Leila Guerriero. Los siguientes ejemplos demostrarán que la prolepsis es una de las marcas de su estilo.

El primero es de “El gigante que quiso ser grande”, publicado por primera vez en El País Semanal en 2007 (todos los textos que siguen fueron antologados en Frutos Extraños, en 2009):

Será una noche rara. Hablará durante horas y, cuando termine, habrá dejado de llover, la calle será una alformbra de insectos bajo la luz lechosa de los faroles, y al día siguiente habrá un sol incendiario. Interminable. (p. 33)

Está también en “El rastro en los huesos”, publicado originalmente en El País Semanal y en Gatopardo en 2008, también antologado en Frutos extraños:

En un rato tocarán el timbre y Patricia bajará las escaleras con una urna pequeña. Allí, en esa urna, llevará los restos de María Teresa Cerviño. (p. 90)

Mañana, en un cuarto discreto del barrio de Once, sobre los diarios con noticias de ayer y bajo la luz grumosa de la tarde, se secarán los huesos, el suéter roto, el zapato como una lengua rígida. (p. 99)

Otras prolepsis en “El rey de la carne”, publicado en El País Semanal (2007), Gatopardo y Sábado (2008):

Norte escribirá, en la primera página de La historia de La Matanza, “para Óscar con todo mi cariño”, y Alberto le pondrá la firma al pie.

Después, tomará a Marisa de la mano. Se darán un beso pudoroso. (p. 186)

Un mes más tarde, Samid hará nuevas tarjetas personales. Dirán, debajo de su nombre: “Matancero, peronista, hincha de Gardel, hincha de Boca, hincha del Ford. Y le tengo bronca a Mauro Viale”. (p. 187)

Y en “René Lavand: mago de una mano sola”, publicado por primera vez en Frutos Extraños (2009), antes que en prensa:

Después, llorará dos veces. Breve, casi seco: el pañuelo del bolsillo a sus ojos, una medusa incandescente en la tarde que apenas ilumina. Llorará, primero, recordando a su padre: el modo en que su padre temía un destino cruel para ese hijo empeñado en lo imposible: en ser mago de una mano sola. Llorará, después, recordando a una mujer que no eligió. Que dejó ir. (p. 268)

Como se distingue en la cita anterior, Guerriero puede saltar al futuro y dentro de esa prolepsis hacer una analepsis. Y al revés también, construye prolepsis dentro de la analepsis, es decir, cuando está contando un momento del pasado hace un salto hacia el futuro —que sigue siendo pasado para el relato principal, pero que es un pasado más reciente—, con el fin nuevamente de generar un efecto de omnisciencia. En este pasaje de “Lazos de sangre”, publicado en Paula en 2005 y, con el nombre de “La nieta robada

de Buscarita Imperi”, en Gatopardo en 2006, se advierte la habilidad con la que Guerriero se mueve hacia adelante y hacia atrás en el pasado, en dos párrafos:

Treinta y cuatro años después, el 14 de junio de 2005, la Corte Suprema de Justicia de la Argentina declararía inconstitucionales las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, instauradas en los años 1986 y 1987, que impedían que los represores de la dictadura bajo la que había estado el país entre 1976 y 1983 fueran juzgados por sus crímenes. Para declarar la inconstitucionalidad de las leyes, la Corte se basaría en el caso de un ciudadano chileno llamado José Liborio “Pepe” Poblete y de su mujer, la ciudadana argentina Gertrudis “Trudy” Beatriz Hlaczik, ambos secuestrados, torturados y desaparecidos en el año 1978 en el campo de concentración El Olimpo, de Buenos Aires, padres a la sazón de una niña de ocho meses, también secuestrada, llamada Claudia Victoria Poblete, que reaparecería veintidós años más tarde bajo otro nombre como hija de un teniente coronel del batallón 601 de Inteligencia del Ejército Argentino y de su esposa, un ama de casa de 70 años.

Pero aquel 17 de septiembre de 1971 Buscarita no sabía nada de todo eso —no tenía cómo— y puso agua para el té.

Septiembre, a sus espaldas, empezaba a ser el mes tan cruel. (p. 232)

El párrafo inicial de “El hombre del telón”, de Guerriero, constituye una acronía: se trata de un monólogo del personaje principal que es imposible situar en un momento exacto del relato. Aquí se evidencia que ciertos fenómenos temporales son también fenómenos de voz. Así culmina, como si fuese una puesta en escena, para dar paso al relato:

Yo, de entre todos los hombres, paso las manos por esta tela oscura como sangre espesa que se filtra en mi sueño y mi vigilia y le digo

háblame, dime qué quisieron para ti los que te hicieron. Yo Miguel Cisterna, chileno, residente en París, habitante pasajero de Buenos Aires, solo, oculto, negado, tapiado, enloquecido, obseso, soy el que sabe. Soy el que borda. Yo soy el hombre del telón. (p. 273)

## 2.2. Distorsiones temporales de duración

En la crónica latinoamericana se producen las cuatro distorsiones temporales de duración que distingue Genette: en los extremos, la elipsis (salto temporal) y la pausa (tiempo congelado), y en medio la escena dialogada (el tiempo real) y el relato sumario (tiempo acelerado). Genette no menciona un opuesto al sumario, es decir, un relato en cámara lenta, pero muchos narradores de no ficción lo han intentado, por ejemplo, superponiendo parcialmente testimonios de un mismo acontecimiento, de modo que cada uno reitera una parte y añade una nueva. Esto ocurre en pasajes de La noche de Tlatelolco, de Elena Poniatowska, texto que queda fuera del período de este análisis porque fue publicado en 1971, pero que constituye un modelo para la crónica latinoamericana actual por su estructura coral:

Los universitarios son los futuros burgueses de la República Mexicana, entonces, ¿qué se traen?

Pedro Magaña Acuña, restaurantero.

La violencia se extendió por toda la ciudad. Las medidas represivas se volvieron contra sus autores: la policía. El gobierno había prendido la chispa y el fuego se extendía.

Luis González de Alba, del CNH.

Estamos cerrando todos los días más temprano, por culpa de los estudiantes.

Everardo López Sánchez, abarrotero.

¿Qué se han creído estos mozalbetes? Lo primero que yo les pediría son sus calificaciones.

Yolanda Carreño Santillán, cajera de la farmacia El Fénix.

Todo es culpa de la minifalda.

Leopoldo García Trejo, empleado de Correos.

(Poniatowska, 2013 [1971], pp. 86-87)

En la crónica domina el relato en tiempo real, a través de la construcción dramática escena por escena, con un registro detallado del diálogo y la descripción minuciosa del ambiente y de los personajes. Esto provoca en el lector la sensación de estar viviendo el momento relatado al ritmo en que verdaderamente ocurrió. Como ocurre en este pasaje de "El pozolero", de Marcela Turati, compilado en Los malos (2015):

Todavía no son las ocho de la mañana, pero hoy, lunes 13 de enero de 2014, en la casa de doña Rita López, en Guamúchil, Sinaloa, hay un ambiente de agitación. Dos de sus hijas se acomodan en las sillas dispuestas en el patio techado. Esperan la llamada que desde la cárcel hará Chago, como le dicen a Santiago. En los días como hoy, en los que espera la llamada, doña Rita prohíbe encender la radio, la televisión o cualquier otro aparato que haga ruido e impida escuchar el timbre del teléfono.

—¿El teléfono está bien colgado? —pregunta nerviosa doña Rita.
(En Guerriero, 2015 p. 101)

En este pasaje se advierte otro recurso, que se mezcla con la escena: la iteración, que permite dar cuenta de lo que ocurre una y otra vez en las vidas de sus personajes. Turati se mueve con frecuencia entre

el relato en tiempo real y el sumario: es su manera de administrar la información sin perder la tensión dramática. Aquí hay otro fragmento del mismo texto, que combina diálogo y sumario:

—¿Cuántas personas deshiciste?

Con el ojo izquierdo casi cerrado por una inflamación, raspones en el rostro y un chichón en la cabeza, Santiago Meza respondió:

—Unas trescientas.

Siguió una lluvia de preguntas de los reporteros presentes:

—¿A qué tipo de personas deshacías?

—A los que me traían.

—¿Tú los matabas?

—Me los traían muertos.

(…)

—¿Qué hacías con lo demás, con lo que te quedaba cuando estaba deshecho?

—Lo echaba en una fosa.

—¿En qué fosa?

—Aquí, en esta casa.

Meza López hizo entonces un gesto con la cabeza, con el que señaló el suelo que pisaban él, los militares y los reporteros: un terreno baldío bardado con bloques de cemento. El interrogatorio duró menos de cinco minutos y, aunque cortante y escueto, Meza López respondió todo lo que le preguntaron. Así, se supo que entre sus víctimas no había mujeres ni niños y que por su trabajo recibía 600 dólares al mes. Dijo primero que había disuelto a 300 personas en un solo año, aunque después aclaró que 300 era, realidad, el

número total de víctimas que había deshecho durante los 10 años que había practicado el oficio. Dio detalles a la prensa sobre su modo de trabajo, con una naturalidad que sorprendió a todos. El principal componente era la soda cáustica. El método de cocción, a fuego alto durante un día entero. La capacidad por semana, de tres cuerpos. (En Guerriero, 2015 pp. 97-98)

Como se ve en este pasaje, el cambio de velocidad en el relato no obedece a florituras estilísticas, sino a necesidades de la historia. El diálogo del comienzo hace patente la personalidad de Meza López y sitúa al lector en el horror, como si él mismo hubiese estado de pie sobre la fosa común. El sumario siguiente, con su acumulación de datos, está pensado para provocar el hastío, la náusea. El narrador tiene el control total del relato: sabe golpear donde más duele.

## 2.3. Peculiaridades de voz y modo del narrador en la crónica latinoamericana actual

En los estudios literarios contemporáneos ya no hay ninguna duda sobre la distinción entre autor y narrador, que hasta comienzos del siglo XX no estaba tan clara. De hecho, se trata de una distinción occidental: según explica Shen (2007), en China hasta hace un par de décadas se asumía que autor y narrador eran lo mismo y, por tanto, los valores del narrador en una novela correspondían al pensamiento del autor: en China, Vladimir Nabokov podría haber sido castigado como pedófilo por el comportamiento del profesor Humbert, su narrador en Lolita.

Sin embargo, esta distinción tan clara en la literatura de ficción no se asume con tanta convicción en la literatura de no ficción. Esto se relaciona con que una de las convenciones del texto periodístico es que autor y narrador sí son el mismo, y por tanto al autor —profesional de carne y hueso— se le atribuye todo lo que diga su alter ego inscrito en la narración.

Hasta ahora, esto mismo se asume respecto del periodismo literario en que el narrador se identifica con el mismo nombre del autor de la obra. Por ejemplo, en El empampado Riquelme (2001), el narrador se llama Francisco Mouat y es un periodista de la Revista del Domingo de El Mercurio que busca información sobre las circunstancias que rodearon la muerte de Julio Riquelme en los años 50. Las reflexiones que ese narrador hace sobre su padre se refieren al padre real del autor, porque el libro se declara como una obra de no ficción.

En cambio, en la novela Missing de Alberto Fuguet (2009), que su propio autor clasifica como una obra de ficción (más bien de autoficción), el narrador se llama Alberto Fuguet y es un escritor que busca información sobre un tío que emigró a Estados Unidos, pero su condición ficcional alerta al lector para que no asuma que el Fuguet real piensa igual al Fuguet de la novela, o que el personaje

llamado Francisco Mouat que aparece en uno de los primeros capítulos habla o actúa como el Mouat real.

Otro escenario se plantea cuando el narrador en la obra de periodismo literario no se llama como el periodista, sino como uno de los personajes, usualmente el protagonista de la historia. En este caso, el escrito se inscribiría dentro del género testimonial. Hay testimoniales unipersonales, como Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia (1983), escrito por Elizabeth Burgos a partir de entrevistas a la activista guatemalteca, y otros corales, como la ya nombrada La noche de Tlatelolco (1971), de Elena Poniatowska, o los libros de la Premio Nobel Svetlana Alexiévich. Se ha discutido si el narrador de estos relatos es realmente el personaje o si, al mediar el periodista como entrevistador —es decir, al participar del "empalabramiento" de la experiencia de su entrevistado—, no es finalmente él quien narra, con la particularidad de que solo ve lo que su entrevistado ve.

Aquí surge entonces otra distinción importante en el análisis narratológico: quien narra (la voz de la narración) y quien ve (el modo, punto de vista o perspectiva desde la cual se narra) no son necesariamente los mismos.

Quien habla puede ser un narrador que no participa de la historia (heterodiegético) y uno que sí participa (homodiegético). Usualmente el que no participa relata en tercera persona (él, ella, ellos), mientras el que sí participa suele relatar en primera persona (yo, nosotros).

Estos dos tipos de voz, según Genette, se combinan con el modo o punto de vista de la narración. Él distingue tres modos de focalización:

• Focalización interna, en que el narrador parece saber lo mismo que uno de sus personajes, independientemente de si la narración está en primera o tercera persona. Puede ser fija o múltiple.

• No focalización, o focalización cero, en que el narrador parece saber más que cualquiera de sus personajes.

• Focalización externa, en que el narrador solo parece conocer lo que es posible observar desde afuera, desde una cierta posición o lugar, lo que le impide tanto moverse en el tiempo y en el espacio como tener una visión de la vida interior de sus personajes.

Saavedra (2001), si bien destaca la claridad de Genette al detectar un problema habitual en el análisis literario, que es la confusión entre fenómenos de voz y de modo, afirma que la clasificación no se hace cargo de todas las posibilidades de los textos narrativos.

Rescata, en cambio, la propuesta de Turco (1989), quien define cinco elementos de la situación narrativa que, combinados, cubren una variedad de casos mucho más amplia que otros autores. Esos elementos son:

Orientación: de narrador o de personaje (en este caso, protagonista /antagonista o secundario).

Persona gramatical: primera, segunda o tercera.

Aspecto: de la narración o de la reflexión.

Ángulo: simple, múltiple u omnipresente.

Acceso: exterior o interior.

Los tres primeros corresponden a lo que Genette llama fenómenos de voz (quién habla) y los otros dos son los que considera fenómenos de modo o punto de vista (quién ve).

Al analizar según sus elementos narrativos los textos de la crónica latinoamericana seleccionados para esta investigación (ver detalle en Anexo 2), se distingue la presencia dominante de un narrador externo, lo que Genette llamaría heterodiegético. Se trata de un narrador que habla en primera persona, pero no porque se concentre en relatar lo que le pasa, sino porque frecuentemente

intercala comentarios sobre lo que ocurre en la realidad que está observando. Es decir, hay una tensión permanente entre el aspecto de la narración y el de la reflexión. Su ángulo usualmente es múltiple, pero cuando estos narradores buscan mostrar que la realidad observada es confusa o que la información que han recogido es contradictoria, recurren al ángulo simple, que provoca en el lector la sensación de que hay vacíos de información importantes que no están resueltos en el texto, es decir, el narrador hace que el lector comparta su frustración por no haber accedido a todos los datos. El acceso mayoritariamente es interior; el narrador relata lo que piensa, siente o percibe el personaje, por medio de la narrativización, pero también se presentan textos que tienen solo acceso exterior y que muestran a los personajes a través de diálogos y observación. En ambos casos, sin embargo, está presente el aspecto de la reflexión del narrador.

Entre todos los cronistas analizados, Martín Caparrós destaca por ser una de las personalidades más reconocibles, como narrador en sus textos y como personaje mediático, fuera de ellos. En su libro Lacrónica (2015), él se atribuye la paternidad del concepto actual de crónica, al menos en la prensa argentina (paternidad que no aparece cuestionada en ninguno de los documentos analizados para esta investigación). En sus veintitrés textos incluidos en este corpus se distingue claramente un narrador, con características que él ha hecho explícitas en sus ensayos sobre el tema:

Mi cronista es argentino, mira de cerca, escucha codicioso, se sorprende, sabe menos y más de lo que sé; de vez en cuando está feliz de estar adonde está, de vez en cuando la pasa mal en esos sitios. Mi cronista es moderadamente culto, muy clase media con sensibilidad hacia los otros, la pobreza, maneras de la opresión y la desgracia. Mi cronista, de tanto en tanto, pasa de todo y se ocupa de sí, pero en general es un aparato de mirar: uno que absorbe. (p. 144)

Por supuesto que narra en primera persona, aunque niega que lo suyo sea escribir “sobre la primera persona” (2015, p. 166).

Combina aspectos de narración y de reflexión y su escritura es muy consistente (mantiene los mismos elementos en toda la obra analizada), salvo en el ángulo y el acceso: en los relatos que se relacionan con personajes y fenómenos de la actualidad argentina suele tener un ángulo simple, mientras sus relatos de viajes tienen usualmente un ángulo múltiple, que le permite completar las experiencias del viaje con información de otras épocas, por ejemplo.

Pese a todas las libertades estilísticas que adopta, su narrador rara vez tiene acceso interior a los personajes. Se cuida incluso de exponer los límites de las declaraciones de sus entrevistados, como en "El sí de los niños", cuando el cafiche Bobby actúa como improvisado traductor del testimonio de Jagath, un niño prostituto de Sri Lanka: "Dijo Bobby que le contaba Jagath (…). Dijo Bobby, y nunca sabré si se inventó todo" (2015, p. 184).

Cuando Caparrós conjetura sobre la vida interior de sus personajes, lo hace en serio, como ocurre en su libro Amor y anarquía (2002). En un capítulo recrea los que, según la evidencia forense, fueron los últimos momentos antes del suicidio de la protagonista, una joven argentina que vivía en Italia: "Supongamos que hacia las cinco de la mañana del sábado 11 de julio de 1998 María Soledad Rosas entró en su habitación con la certeza de que vivía sus últimos minutos. Supongamos que lo había decidido: que entró pensando que había terminado de entender que ese era su destino, que por fin había encontrado el coraje necesario para hacerlo". Así, cada párrafo comienza con un "supongamos", que abre paso a los detalles: la cortina rota, el cable de la ducha enrollado alrededor del cuello, las rodillas flectadas para dejar caer el peso, de modo que el lector va dejándose llevar por lo que el narrador conjetura, hasta que en la última línea Caparrós lo despierta: "Aunque todo puede haber sucedido de tantos otros modos".

## 2.4. La distancia en el narrador de la crónica latinoamericana

Booth (1996) distingue entre narradores dramatizados y no dramatizados. En el caso de los narradores dramatizados, sean en primera persona o en tercera persona, algunos son meros observadores y otros son narradores-agentes que producen efectos en el curso de los acontecimientos.

Entre los comentarios que puede hacer un narrador, se distinguen tres tipos: los ornamentales, los retóricos y los que integran la estructura dramática.

En forma transversal a la distinción entre narradores observadores y narradores agentes, está la distinción entre narradores autoconscientes de sí mismos como escritores y narradores que rara vez o nunca discuten sobre sus tareas escriturales, o bien parecen no haberse dado cuenta de que están escribiendo.

En ejemplos clásicos del periodismo narrativo estadounidense, como A sangre fría, de Truman Capote, o Hiroshima, de John Hersey, el narrador pareciera conocer todo lo que hacen los personajes e incluso lo que piensan en algunos momentos. Es un narrador que maneja más información que el lector y que cualquiera de los personajes, y que no emite comentarios personales. No explica cómo sabe todo lo que sabe y manifiesta total certeza de lo que dice, o al menos nunca explicita dudas. De esta forma se produce el efecto de transparencia de la narración: el lector se olvida de que hay alguien contando la historia, parece como si los hechos se presentaran a sí mismos, sin mediación: como si el lector los estuviera experimentando en carne propia.

Al aplicar el análisis de Booth, la crónica latinoamericana actual se caracteriza por tener un narrador:

• Dramatizado, es decir, que se construye como personaje en el texto, a través de sus comentarios.

• Cercano al autor implícito (concuerda con él en su mirada respecto de la realidad, es confiable).

• Cercano a sus personajes: usualmente no los cuestiona, sino que, por el contrario, empatiza con ellos.

• Cercano al lector: el cronista se plantea como alguien que está al mismo nivel que el lector, es uno como él. Por lo mismo, no necesariamente maneja toda la información y muchas veces su relato es el de cómo descubre los acontecimientos. Usualmente dice de dónde obtiene los datos y quién le dice qué cosa, y con frecuencia manifiesta sus dudas respecto de lo que ha conseguido o incluso respecto de la rigurosidad de su registro de los hechos. La mediación del narrador es evidente y provoca el efecto de recibir una versión de los hechos: como si el lector estuviera oyendo el relato oral de un testigo.

Un ejemplo muy claro de este modo de ser del narrador cronista se encuentra en la obra de Alberto Salcedo Ramos. Su cercanía se manifiesta en diversas construcciones narrativas. En “Memorias del último valiente. La historia del Rocky Valdez”, antologada en La eterna parranda (2011), utiliza la segunda persona para dialogar retóricamente con su protagonista:

Ahora, mientras caminas conmigo a través de un angosto corredor bordeado de vendedores ambulantes, destilas un aire de complacencia. Se nota a leguas que te gusta ser quien eres. Se nota a leguas que, aunque insistas en que el pasado “es una vaina vieja”, te encanta evocarlo. No en vano conservas todas esas prendas que prolongan el tiempo ya remoto del esplendor. Al lucirlas, vuelves a noquear a Briscoe, vuelves a ser el que siempre has sido: el amo y señor del coraje. El champion, mi vale. El campeón. (p. 30)

La cercanía con sus personajes y con el lector lo lleva a reírse de sí mismo, en “El testamento del viejo Mile”, en la misma antología:

Zuleta me pregunta, con aire de burla, si tengo idea de cómo producían ellos el fuego. Se ve convencido de que ignoro la respuesta y me lo hace sentir con una cierta zorrería en los ojos. A lo mejor piensa también que soy una criatura disminuida, un pobre cristiano que estaría liquidado si la civilización no actuara por él. Cuando confirma que, en efecto, no sé de qué diablos me está hablando, Zuleta responde su propia pregunta. (p. 44)

Y esa cercanía le permite mostrarse vulnerable ante la desgracia, como ocurre en otro de los textos de la antología, “Un país de mutilados”:

Al final del viaje, cuando empiece a transcribir los testimonios de las víctimas, me sentiré abrumado por tantas historias de horror parecidas y, sin embargo, diferentes (…). La vida pierde sentido cuando el acto de caminar desprevenidamente sobre la tierra de los ancestros es como jugar a la siniestra ruleta rusa. El alma se desmorona, cae en la trampa mortal mucho antes que el pie. Y nos va dejando cada vez más rotos y más jodidos. (p. 390)

## 3. Cómo se aplican a la crónica las definiciones del periodismo literario

Después de este análisis, cabe preguntarse si las características narrativas que se encuentran en la crónica latinoamericana son distintas de las que se dan en otros tipos de periodismo literario. Para esto, es necesario comparar los hallazgos de esta investigación con otros estudios. El género más estudiado es el llamado Nuevo Periodismo estadounidense, por lo que resulta útil mirar las conclusiones de los investigadores que se han enfocado en él.

El Nuevo Periodismo estadounidense capturó el interés académico prácticamente desde su surgimiento como corriente (Dennis y Rivers, 1974; Johnson, 1971; Hellman, 1981; Hersey, 1980; Hollowell, 1977; Murphy, 1974, y Weber, 1980, entre muchos otros): son investigaciones centradas principalmente en su similitud con la novela realista que ya había enunciado Tom Wolfe en su famoso prólogo a la antología El Nuevo Periodismo.

Weber (1980) distingue entre una forma existencial y una racional en su libro Literature of Fact. Sin embargo, no logra hacer calzar todo lo publicado en periodismo literario con estos dos modos del género. Quien sí lo intenta es Eason (1984), en su ensayo “The New Journalism and the image-world: two modes of organizing experience”. Él propone una clasificación de los textos de esta corriente del periodismo literario según la manera como se aproximan a la realidad.

Los textos caracterizados como Nuevo Periodismo, afirma Eason (1984), comparten algunas importantes características:

Los reporteros usualmente se enfocan en eventos que simbolizan una más profunda ideología o mitología cultural, enfatizan la visión de mundo de los individuos o grupos bajo estudio, y muestran una

absorción de las estéticas del proceso de reporteo creando textos que se leen como novelas o cuentos. (p. 52)

Pese a estas similitudes, afirma, los reportajes revelan dos aproximaciones a la experiencia de reporteo. Una de ellas, más claramente reflejada en los reportajes de Wolfe, Talese, Capote y Sheehy, puede ser caracterizada como “realismo etnográfico”. La otra, representada por Didion, Mailer, Thompson, Herr y Dunne, puede ser caracterizada como “fenomenología cultural”.

El realismo etnográfico responde a la fragmentación cultural dando cuenta de “qué es lo que está pasando ahí”, lo que sugiere “esto es real”. La fenomenología cultural describe cómo se siente vivir en un mundo en el que no hay consenso sobre un marco de referencia para explicar “qué significa todo eso”. En vez de argumentar “esto es la realidad”, el reportaje se centra en las contradicciones experienciales que ponen en cuestión las versiones consensuadas de la realidad.

La diferencia entre estos dos modos de organizar la realidad social se revela en tres dimensiones, que desde mi perspectiva se pueden reducir a dos, como se ve en la tabla siguiente:

Clasificación de Eason

| Dimensión del re | Relación entre re | Realismo etnogr | Fenomenología cultural |
|---|---|---|---|
| Organiza la expe | Describe un mundo | en la tradición, en la realidad está ago | |
| Efecto del observ | El reportero está | Sospecha que el reportero transforma | |
| Dimensión de la | Posibilidades del | El reportero tien | Considera el relato como |

(Cuadro de elaboración propia a partir de la información contenida en Easo

Los reporteros que practican el realismo etnográfico exploran los fenómenos sociales con la convicción de que podrán descubrir, comprender y comunicar lo real. En cambio, dice Eason, la fenomenología cultural se declara incapaz de dar cuenta de una única realidad. Sus cultores reflexionan permanentemente sobre los límites del conocimiento humano y de su propia habilidad para comprender el mundo que les rodea.

En la crónica latinoamericana se pueden distinguir también estos dos polos. Es más: asumirlos ayuda a organizar la extrema diversidad de estilos de investigación y escritura de los cronistas y permite entender que no se trata de un fenómeno particular de este género, sino que es perfectamente comparable a lo que ha ocurrido con el periodismo literario anglosajón.

Si se aplica esta clasificación a la crónica latinoamericana actual, en todos los casos estudiados los cronistas reflexionan respecto de los límites de lo que pueden conocer y plantean dudas sobre la posibilidad de alcanzar una verdad absoluta, objetiva. Tienen, por tanto, una aproximación que Eason clasificaría como más cercana a la fenomenología cultural que al realismo etnográfico. Sus voces se escuchan claramente en sus textos.

Pedro Lemebel y María Moreno, por ejemplo, son cronistas que dudan sobre la posibilidad de conocer la verdad de los hechos y de los personajes que los rodean, y que relevan su subjetividad —sus recuerdos, emociones y sensaciones, sus reflexiones y errores— no necesariamente porque les parezca más interesante que las subjetividades ajenas, sino porque están convencidos de que lo único de lo que pueden estar seguros es de sus propias experiencias. Y, a veces, ni de eso, como advierte María Moreno —con afilada ironía— en el texto preliminar de su antología Teoría de la noche (2011):

Escribo sobre lo que no sé; si lo supiera, ¿para qué lo escribiría? Lejos de la vanagloria de responder a un acopio de conocimientos que una autoridad en ausencia y esfinge le ha dado la venia de echar a rodar, la escritura inventa. En suma: soy periodista: fiel a la

anécdota de ese aspirante a redactor del diario Crítica a quien le tomaron la prueba de escribir sobre Dios, y quiso precisar ¿a favor o en contra? (p. 9)

En los casos de Moreno, Villoro, Wiener y en los últimos libros de Caparrós, su obra roza las fronteras del ensayo y la columna de opinión. Cerca de ellos se ubican Francisco Mouat y Alberto Fuguet, pero con un esfuerzo mayor por recopilar y mostrar datos de la realidad. Fuguet, por ejemplo, en "Leyendo Londres" (antologado en Aguilar, 2010) decide pasar sus primeras 48 horas en Londres visitando librerías en vez de seguir la ruta turística clásica, pero sabe que es una opción personalísima y, por tanto, arriesgada:

Estoy cansado, mareado, no quiero más libros. ahora quiero ciudad.

Miro la hora. Me quedan dos horas, he perdido el tiempo. ¿O se me ha ido? ¿Dónde se ha ido?

¿Qué he conocido de Londres? Casi nada. Y casi todo.

El avión despega.

Abro uno de mis libros nuevos. Dice Londres 09.

Sonrío. (En Aguilar, 2010, p. 90)

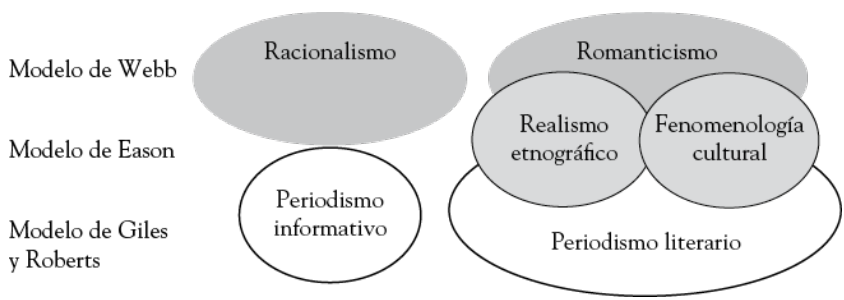
Más alejados están autores que tienen una aproximación etnográfica a la crónica con una voz autoral muy reconocible, como son Guerriero, Alarcón, Salcedo Ramos y Licitra.

En el polo del realismo etnográfico se ubican, por ejemplo, Rodrigo Fluxá, Marcela Turati y Cristóbal Peña, quienes parecen estar volcados totalmente hacia la realidad. Sus textos dejan poco espacio a las reflexiones del narrador, lo que —como ya hemos visto en este capítulo— no implica que no exista narrador: este se revela poderoso ya que controla la progresión del relato, administrando en

silencio y con maestría la entrega de información al lector.

Ellos desarrollan periodismo de investigación con un componente narrativo evidente, pero por su mismo énfasis en el reporteo y no en la manera de contar han insistido en sus entrevistas en declararse “simples periodistas” y no “cronistas” (esta distancia respecto del apelativo de cronista será analizada en el capítulo IV).

Giles y Roberts (2014) recogen la tipología de Eason haciendo hincapié en los aspectos narratológicos de sus categorías, características que ya había detectado Anderson (1989): el realismo etnográfico incluye textos que utilizan técnicas literarias asociadas con el realismo social, mientras la fenomenología cultural se asocia con formas reflexivas, exploratorias y esencialmente personales de periodismo literario. De este modo combinan el modelo de Eason con el de Webb sobre racionalismo y romanticismo en periodismo (1974): este autor plantea también dos polos, uno que enfatiza la objetividad, es decir, la adecuación del intelecto del reportero a los objetos (los datos, los hechos) y otro que asume que en esa adecuación siempre se cuela un componente subjetivo. Para Webb, todo el Nuevo Periodismo —y el periodismo literario en general— se mueve cerca del polo del romanticismo, mientras el periodismo informativo clásico, el de las agencias de noticias, es el que se sitúa en el polo racionalista. Al combinar los modelos de Eason y Webb ocurre lo siguiente:




(Diagrama de elaboración propia)

Aare (2016) afirma que el aspecto más importante a la hora de clasificar los textos de periodismo literario es la consistencia entre narrador y autor (lo que Booth llamaría “su distancia”). Sigue a Cohn (1983), quien divide a la primera persona narrativa en una persona que vive la experiencia y una persona que relata (experiencing y narrating self). Los términos derivan originalmente de Leo Spitzer y su ensayo de 1922 sobre Marcel Proust. Cohn piensa que la consonancia y la disonancia existen dentro de esta persona dividida, lo que también puede ser detectado entre narrador y personajes en las narraciones en tercera persona. Aplicado a la crónica: prevalece la consonancia si el cronista-narrador se identifica en gran medida con el cronista-reportero (su alter ego que vive la experiencia) y el foco de la historia está en los acontecimientos percibidos, es decir, en la observación. Se produce disonancia cuando el cronista-narrador reevalúa, critica o, de alguna otra forma, se distancia de las percepciones y acciones del cronista-reportero.

En el libro Sexografías (2008) se encuentran buenos ejemplos de esa disonancia entre el narrador que vive la experiencia y el que la relata. Gabriela Wiener-narradora escribe notas a pie de página de las crónicas antologadas para revelar detalles de la Gabriela Wiener-reportera que no estaban en las primeras versiones de esos textos. Esta disonancia provoca que la atención del lector se centre tanto o más en las reflexiones, dudas y autocríticas de la narradora que en el relato mismo. Este énfasis de Wiener se ha acentuado al punto de que todos sus libros posteriores a este se enfocan casi totalmente en ella: su cuerpo, sus recuerdos y sus relaciones afectivas se han convertido prácticamente en su único objeto de investigación y escritura.

Es la consonancia la que mueve el texto hacia un extremo más mimético, mientras la disonancia lo mueve hacia el polo de la subjetividad.

Aare propone una tipología de cinco grupos, que también puede ser aplicada a la crónica latinoamericana actual:

• Narrador en tercera persona reconstruida. El reportero no ha

estado presente en la realidad. Las escenas son reconstruidas a partir de testimonios y documentación. Puede ser combinado con las tres formas de focalización. Puede ser objetivo o subjetivo. Corresponde al realismo etnográfico de Eason.

Ejemplos de este tipo de relato: los perfiles de Leila Guerriero sobre personajes ya fallecidos, como Idea Vilariño, Manuel Henríquez Ureña o Roberto Arlt.

• Narrador en tercera persona retocada. El reportero ha estado presente en la realidad, pero ha sido silenciado en el texto. Las escenas están construidas a partir de observación directa. Puede ser combinado con las tres formas de focalización. Puede ser objetivo a subjetivo. Corresponde al realismo etnográfico de Eason.

Ejemplos: algunos textos de Marcela Turati y Rodrigo Fluxá.

• Narrador en tercera persona atenuada. El reportero ha estado presente en la realidad, pero solo aparece ocasionalmente en el texto. Las escenas están construidas a partir de observación directa. Deriva de la focalización interna en el reportero, pero puede, en largos pasajes del texto, estar combinado con focalización externa, focalización interna (en un personaje distinto del reportero) o no focalización. Puede ser objetivo o subjetivo. No aparece en la tipología de Eason.

Ejemplos de este narrador se encuentran en las crónicas de Cristian Alarcón, Josefina Licitra, Alberto Salcedo Ramos, Leila Guerriero y Juan Pablo Meneses.

• Narrador en primera persona consonante. Se enfoca en la experiencia del reportero. Las escenas están construidas a partir de observación directa. Tiene focalización interna en el reportero, pero es objetivo (se centra en el objeto, la realidad). Carece de un nombre en la tipología de Eason.

Las crónicas de Juan Villoro y Martín Caparrós calzan en esta categoría.

• Narrador en primera persona disonante. Se enfoca en la narración del reportero. Las escenas están construidas a partir de observación

directa. Tiene focalización interna en el reportero y es subjetivo (el relato se centra en el sujeto, sus reflexiones sobre la realidad). Corresponde a la fenomenología cultural de Eason.

Ejemplos: las crónicas de María Moreno y Gabriela Wiener, quienes permanentemente están cuestionando lo que hicieron, pensaron o sintieron en el momento del reporteo.

En síntesis, si bien se ha discutido mucho que la crónica es indefinible porque incluye desde textos enfocados completamente en el afuera —en el Otro— hasta textos completamente volcado hacia el Yo —la interioridad del narrador—, esta discusión no es exclusiva de la crónica, sino que se ha dado durante décadas respecto del periodismo literario en el mundo.

El análisis textual realizado permite afirmar que la crónica evidencia las mismas características que un grupo importante de textos del llamado periodismo literario anglosajón, y que incluso se le pueden aplicar las clasificaciones que se han definido para ese corpus. Desde el punto de vista de la narración, la crónica latinoamericana actual dialoga con ejemplos de este periodismo en Europa y Estados Unidos. Eso no significa que derive del Nuevo Periodismo estadounidense: como se vio en el capítulo I, en Latinoamérica se ha dado una tradición importante de periodismo literario; Operación Masacre, de Rodolfo Walsh (1957), fue publicado antes que la antología El Nuevo Periodismo de Tom Wolfe (1976); la tradición del reportaje colombiano reconoce influencias del reportaje francés antes que de Estados Unidos (Hoyos, 2009), y en Argentina vinculan el periodismo literario con sus cronistas modernistas y con sus novelistas del siglo XX (Moreno, 2015). Sin embargo, afirmar que la crónica latinoamericana es un género completamente nuevo y específico, ajeno a la influencia del Nuevo Periodismo, es una exageración. Todos los cronistas estudiados en esta investigación afirman ser lectores obsesos y sus influencias son tan enormes como su curiosidad. Por supuesto que sus textos dialogan con los de Tom Wolfe, Hunter S. Thompson y Norman Mailer, así como con los de otros narradores, no solo de la literatura, sino también del cine, la televisión, el teatro, la ópera, el tango y hasta el vallenato. Los textos de Mouat y Merino conversan

con los de Edwards Bello y De la Vega; los de Peña responden a los de Alarcón, Walsh y también a la novela negra de Dashell Hammett. Es la dimensión dialógica de textos, enunciada por Bajtín en 1956: ninguna crónica se escribe en el vacío, cada crónica responde a un texto anterior y es posible reconocer ese diálogo aunque haya décadas o incluso siglos de distancia entre un enunciado y otro, entre una pregunta y una respuesta.

# Capítulo III
# De qué habla la crónica

Ya en 1925, en un trabajo titulado “Temática”, Tomachevski distinguió entre la historia (la cadena “real” de acontecimientos, o más bien el orden cronológico y causal en que ellos ocurren) y la trama (el orden en que los contamos). Tomachevski propuso llamar “motivos” a esos elementos que se encadenan unos con otros para formar la historia.

Él distinguió entre motivos asociados —los que forman parte de la cadena— y los libres, que pueden ser eliminados sin poner en riesgo la integridad de la historia, pero que son importantes para la trama. Más tarde, Barthes (1977 [1966]) llamó a los motivos asociados simplemente “motivos”, y a los libres, “indicios”. En la misma línea de Barthes, Frenzel (1980) llama motivo al elemento que presenta “una tensión psíquico-espiritual, gracias a la cual mueve y provoca la acción” (p. viii). A los motivos libres de Tomachevski e indicios de Barthes, Frenzel los llama motivos secundarios o marginales, o “rasgos”: “Existe una correlación entre rasgo y motivo, porque su diferencia no es una diferencia absoluta, sino una diferencia de función y valor relativo” (p. viii).

En la crónica, como en todo texto de no ficción, “debemos percibir la acción como verosímil” (Tomachevski, 1978 [1925], p. 215). “En este sentido, todo motivo debe ser introducido como un motivo probable dentro de la situación dada”. Sin embargo, Tomachevski advierte que hay motivos que forman parte de la tradición de un género y por eso son aceptados, pero que probablemente consideraríamos inverosímiles si estuviéramos fuera de ese marco cultural.

Hay todavía una tercera motivación, dice Tomachevski, que es la estética: existen motivos que están ahí porque aportan belleza a la obra. Se encuentran a menudo en la crónica latinoamericana y le aportan densidad literaria: al explorar las posibilidades del lenguaje, los cronistas se aproximan a una dimensión poética del texto que difícilmente se puede encontrar en otros géneros periodísticos, porque el periodismo necesita descartar la ambigüedad, las dobles lecturas, y la poesía precisamente propone ese juego.

Para Barthes, la unidad mínima de un relato es la unidad funcional: todo tiene un sentido; en última instancia, el de ser inútil. Las unidades funcionales no corresponden exactamente a escenas ni pasajes del relato, ni tampoco a frases o párrafos. Una palabra puede ser una unidad funcional, y puede ser distributiva o integrativa. Las de la primera índole corresponderían a motivos asociados; las segundas, referidas a los motivos libres, son las que llama indicios. Esos indicios no se comprenden secuencialmente; para entenderlos, hay que pasar a un segundo nivel de análisis, que mire la obra en su conjunto. Las unidades funcionales corresponden a una funcionalidad del hacer, y los indicios, a una funcionalidad del ser.

Entre los indicios, Barthes distingue los propiamente tales, "que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera, a una filosofía, e informaciones, que sirven para situar en el tiempo y en el espacio" (p. 21). El texto periodístico se caracteriza, precisamente, por presentar informaciones que tienen significados explícitos y unívocos, inmediatamente significantes. La crónica cuenta con esta información, por supuesto, que, nuevamente siguiendo a Barthes, "sirve para autentificar la realidad del referente (…), es un operador realista y, a título de tal, posee una funcionalidad indiscutible, no a nivel de historia, sino a nivel de discurso" (p. 22).

Los indicios, en cambio, "implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmósfera" (p. 22). Sobre esto mismo, Genette distingue dos tipos de descripciones: ornamental y significativa. Esta se refiere a la historia y aquella, al discurso, y corresponde a lo que en retórica se define como descriptio o ekfrasis. Es lo que Tomachevski explicaría como una motivación artística, y es lo que se encuentra a menudo en la crónica.

Un tema, dice Tomachevski, es más general y abstracto que un motivo. Temas son, por ejemplo, la muerte o el amor. Motivos relacionados con ellos son la prueba de amor que exige un enamorado al otro, o el amor prohibido por diferencias sociales, o el regreso de un viejo amor. Frenzel distingue, además, los argumentos, que son cadenas de motivos tan reiteradas en la

literatura universal que ya hasta se los reconoce por los nombres de sus protagonistas, porque son historias contadas una y otra vez: Romeo y Julieta, por ejemplo, o Casanova.

En este punto cabe preguntarse si en los relatos periodísticos —aunque sean de periodismo literario, como la crónica— es legítimo buscar motivos. Después de todo, lo que hace el periodismo es representar la realidad, y ella no tendría por qué estar organizada de la misma forma que los textos literarios.

Hay, al menos, dos perspectivas desde las cuales se puede responder a esta duda. Como se explicó en el capítulo anterior, la visión aristotélica indica que la literatura imita las acciones humanas y, por tanto, los motivos literarios son, en primer lugar, elementos que se encuentran en el mundo real. La segunda forma de verlo tiene que ver con el giro lingüístico y está ampliamente respaldada por los estudios actuales sobre cómo funciona nuestra mente (Herman, 1997, 2007, 2013): los seres humanos por instinto buscamos historias (relaciones de causalidad) en el mundo que nos rodea. Nos resulta imposible captar los acontecimientos en forma aislada; inevitablemente los vinculamos. Los motivos son, simplemente, los elementos que distinguimos como parte de esas historias. Si los relatos periodísticos son las representaciones que hacen seres humanos sobre los fenómenos de la realidad, es inevitable que ellos estén organizados a partir de motivos.

No todos los textos periodísticos representan con éxito la cadena de motivos de las historias reales. El texto periodístico informativo se hace cargo de todas las convenciones de la noticia, y solo algunas de ellas se relacionan con la narración (el conflicto y el interés humano).

La crónica necesita un ingrediente de inmediatez, de urgencia, para aparecer en un periódico o una revista. Pero como es un texto que tiene, como decía Antonio Cándido, una “segunda vida” literaria, debería hablar también de temas perdurables. Ya en 1925 Tomachevski ofrecía una propuesta para lograrlo:

Cuanto más importante sea el tema y más duradero su interés, tanto

más estará asegurada la vigencia de la obra. Haciendo retroceder de este modo los límites de la actualidad, podemos llegar a los intereses universales (los problemas del amor, de la muerte) que en el fondo siguen siendo los mismos a lo largo de la historia humana. Pero estos temas universales deben nutrirse de una materia concreta, y si esta materia no está vinculada con la actualidad, plantearse estos problemas pierde todo interés. (p. 201)

¿Cuáles son los motivos de la crónica latinoamericana actual? Una mirada al sitio de internet https://cronicasperiodisticas.wordpress.com, el mayor repositorio del género, creado por el periodista español Roberto Valencia, muestra los siguientes descriptores:

Animales Argentina Asesinato Bolivia Boxeo Chile Cine Colombia Cárceles Delincuencia Deporte Desastres naturales Dictadura Drogas Ecuador El Salvador Enfermedad España Estados Unidos FARC Frontera Fútbol Guatemala Guerra Homosexualidad Honduras Hugo Chávez Indígenas Justicia Literatura Los Zetas Lujo Maras Migrantes Militares Muerte México Música Narcotráfico Nicaragua Niñez Pandillas Perfil Periodismo Perú Pobreza Policía Política Prostitución Religión Revolución Secuestros Sexo Uruguay Venezuela Viajes Violencia.

Estas palabras clave coinciden con la enumeración de Darío Jaramillo Agudelo (2012) en el prólogo de su antología sobre la crónica latinoamericana actual:

Los grandes capítulos de la crónica latinoamericana son la violencia o la extravagancia. Quieres estar por fuera de la moral convencional para poder oír la voz del asesino, de la madama, de la niña utilizada como objeto sexual (…). La crónica es la agente del mito popular, de la nueva estética kitsch, de lo cursi, lo extravagante, lo

envidiado. Sus protagonistas pueden ser el ídolo de multitudes, la cantante famosa, el futbolista estrella, el que haga alharaca. La crónica lo acepta como mito y ayuda a la mitificación. Pero también es el altavoz de la víctima. A la crónica le fascina la víctima. Y el espacio prohibido, gueto o secta, cárcel o frontera caliente. El momento del despelote, por terremoto o lluvia, por represión o mera y patética violencia para poder sobrevivir. La crónica suspira y desvive por encontrar las razones del asesino, sea el niño asesino o el presidente asesino, el terrorista asesino o la adolescente pistolera. (p. 45)

Sin embargo, estos listados, aunque parecen exhaustivos, tienen la debilidad de no distinguir entre cronistas, lo que resulta paradójico dado que la misma definición de crónica implica una mirada de autor y, por lo tanto, hace indispensable la singularidad e imposible la total generalización.

Buena parte de la producción de crónica del continente no calza con las enumeraciones precedentes. Por ejemplo, la gran mayoría de los perfiles de Plano americano, antología de la obra de Leila Guerriero (2013a), corresponden a personajes vinculados a la literatura, las artes visuales o el cine. Algo similar ocurre con la antología de perfiles Elogios criminales, de Julio Villanueva Chang (2009), que incluye un texto sobre el cineasta Werner Herzog y otro sobre el chef Ferrán Adriá. Ambos cronistas publican habitualmente en secciones y suplementos de cultura de periódicos y revistas, por lo que estos perfiles se enmarcan en las pautas de esa área.

Lo de Guerriero y Villanueva Chang es también demostración de que en la crónica latinoamericana actual conviven diversas generaciones, con énfasis temáticos y estilísticos muy diversos.

Las publicaciones de y sobre la crónica han naturalizado ciertas circunstancias del género, transformándolas en normas. Una de ellas es, por ejemplo, su foco en lo raro, lo freak. Juan Manuel Robles —formado en la revista Etiqueta Negra, bajo la guía de Villanueva Chang— tituló su antología de crónicas precisamente Lima Freak: vidas insólitas en una ciudad perturbada (2007). En ella aborda personajes como los que describe Jaramillo, entre ellos,

la animadora Laura Bozzo, a quien la justicia peruana detuvo por meses en el estudio de televisión donde grababa su programa, y el cajero Cromwell Gálvez, famoso por haber desfalcado a su propio banco para costear fiestas de lujo. Otros discípulos de Villanueva Chang son Sergio Vilela, hoy director de editorial Planeta para el área andina, y Daniel Titinger, actualmente director del diario deportivo Depor. Ambos cultivan un estilo de crónica irónica y centrada en personajes estrafalarios, aunque en sus libros trabajan temas sobre la identidad patria: Vilela lo hizo en El cadete Vargas Llosa (2011) y El último secreto de Machu Picchu (2014), y Titinger en sus antologías Dios es peruano (2006) y Cholos frente al mundo (2012). Su elección de temas se relaciona con su formación en Etiqueta Negra, revista que tiene predilección por los personajes e historias curiosas y fuera de la norma.

Del mismo modo, las revistas Gatopardo y Soho, originadas en Colombia, han funcionado como espacios de formación de cronistas. En Soho especialmente se privilegian los extremos: por algo la portada de su antología reúne en una fotografía al hombre más alto y al más bajo de Colombia. Gatopardo, en cambio, ha desarrollado la vocación de una revista de lujo, lo que se ha acentuado en los últimos años bajo la dirección de Felipe Restrepo (la editora para el cono sur es Leila Guerriero). La antología de perfiles de Restrepo, 16 retratos excéntricos (2014), reúne perfiles de personajes famosos en el cine, la música y la gastronomía.

Un tercer polo de desarrollo de la crónica ha sido la revista digital Anfibia, dirigida por el chileno-argentino Cristian Alarcón. Anfibia pertenece a la Universidad Nacional de San Martín, creada durante el gobierno de Kirchner. En este espacio se han formado nuevos cronistas como Federico Bianchini y Javier Sinay, ambos premiados por la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. De distintas maneras, ellos abordan a personajes en situaciones límite. Bianchini publicó una antología de sus perfiles sobre deportistas que ponen en riesgo sus vidas para lograr sus metas y la llamó Historias extremas (2014). Javier Sinay —ganador reciente del Premio Gabriel García Márquez de la FNPI— aborda a personajes marginales del conurbano bonaerense, siguiendo el modelo de Alarcón.

A diferencia de esta nueva generación, formada en el boom de la

crónica latinoamericana —a partir de la década de los 90— los cronistas mayores no desarrollaron su estilo en revistas dedicadas a la crónica, sino en periódicos convencionales donde ellos mismos abrieron el camino a este nuevo género. En Argentina, Martín Caparrós (2015) se atribuye el resurgimiento de la crónica como relato periodístico literario centrado en la experiencia del narrador:

Inauguraba una sección fija —mi sección— que había que bautizar. En los veintitantos años que pasaron desde entonces, muchas veces me pregunté por qué se me ocurrió ponerle Crónicas de fin de siglo (…) En esos días, en Argentina, nadie hablaba de "crónica": no era una palabra de nuestro repertorio. O sí, pero decía otras cosas. La palabra "crónica" no tenía ningún prestigio en el mundito periodístico argentino (…) Crónica era un diario desdeñado; el cronista, el escalón más bajo de la escala zoológica; en la Argentina de 1991 decir que uno hacía crónicas era una especie de chiste, una provocación. O si acaso, referirse a una tradición casi perdida. (pp. 21-22)

La sección de crónica de Página/30, la revista mensual de Página/12, dio origen a la primera antología de crónicas de Caparrós, Larga distancia (1992). Tomás Eloy Martínez (1992) escribió la introducción del libro, titulada —ya entonces, veinte años antes de las antologías de crónica latinoamericanas— "Apogeo de un género". En ella legitima esta nueva "crónica" como parte de una vieja genealogía:

La crónica es, tal vez, el género central de la literatura argentina. La tradición literaria parte de una crónica magistral, el Facundo. Otros libros capitales (…) son variaciones de un género que, como el país, es híbrido y fronterizo. (p. 3)

Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez, Elena Poniatowska y

Carlos Monsiváis son considerados los padres de la crónica periodístico-literaria contemporánea, pero son los siguientes cronistas, los de la generación de Martín Caparrós, Julio Villanueva Chang, Leila Guerriero, Alberto Salcedo Ramos, Cristian Alarcón y Josefina Licitra, entre otros, quienes han modelado el género desde dentro —haciendo crónica— y también desde sus contornos: analizándola y poniéndola en contexto: “Uno de los elementos que convierte la crónica en algo más que un género, en un territorio, es la conciencia del oficio y de sí mismos que tienen los cronistas” (Jaramillo Agudelo, 2012, p. 45).

## 1. Motivos en la crónica según el modelo de Frenzel

La investigadora alemana Elisabeth Frenzel definió, en 1980, una lista de 135 motivos en la literatura universal. Al aplicar su clasificación a los textos de los cronistas incluidos en esta investigación, se detecta que ciertos motivos se repiten en los textos (crónicas antologadas en libros) de diversos autores. Son los que se detallan a continuación. Al final del capítulo aparecerá una síntesis de estos motivos y su frecuencia en todo el corpus analizado, y también por cada autor.

## 1.1. Amazonas y heroínas

La amazona y la heroína son dos motivos relacionados pero que Frenzel distingue sutilmente. La diferencia radica en que la amazona actúa con independencia y rebeldía de manera intuitiva, en cambio la heroína lo hace en defensa de algo o alguien, usualmente su familia o sus convicciones.

El motivo de la amazona puede ser rastreado hasta la mitología griega: la figura de la mujer guerrera que se ha formado en una comunidad sin hombres y que rechaza cualquier relación romántica. Se manifiesta de diversas formas en los textos de Leila Guerriero, Gabriela Wiener y Cristian Alarcón.

En el caso de Guerriero (2013), se traduce en protagonistas de perfiles que actúan de maneras desafiantes para su entorno y que son castigadas socialmente por esto. Un ejemplo es el texto sobre la poeta uruguaya Idea Vilariño, “Esa mujer”:

Hacía cosas como estas: permitir que Coriún Aharonián, entre febrero y agosto de 1998, la grabara leyendo sus poemas —con el fin de hacer un disco— y luego vetar, desconforme, el resultado. Rechazar, aun después de haberlas aprobado, todas las ilustraciones que Ana Inés Larre Borges le había sugerido para un libro llamado Última antología, en el que quiso incluir solo los poemas que le gustaban (eran pocos). Hacía esas cosas. (pp. 70-71)

O el perfil de la fotógrafa Sara Facio, “Una cierta mirada”:

—Sus hijas quedaron solas, así que me hice cargo, no las iba a dejar en la calle. Lo único que les dije fue que no se hicieran ilusión de que iban a vivir conmigo, porque si yo algo quería era mi

independencia y que si quería hijos los tenía yo. Si ya había defendido mi libertad con los muchachos, cómo no lo iba a poder hacer con dos nenas.

—¿Con qué muchachos?

—Con todos los que se querían casar conmigo cuando yo era jovencita. Y cuanto más les decís que no, más se quieren casar. Ahora me hubiesen quemado. Me hubiesen tirado alcohol y un fósforo. (p. 100)

En “Pollita en fuga”, de Josefina Licitra (2007), la amazona tiene rasgos de héroe trágico: batalla contra el destino que se le ha impuesto —ser delincuente, ser prófuga— aun sabiendo que es imposible revertirlo.

—Me fui porque me pegaron. A una chica le estaban pegando, me metí para defenderla y me pegó un celador. Me pateó. Y yo saqué pecho, mavale. Le volví a pegá. La otra vez que estuve ahí también me pegó. Ya tiene varias denuncias. La brigada también me amenazaba. Me pegaron, todo. Yo ya los denuncié. Y le dije al juez que no quería volver al mismo lugá, porque me habían amenazado que me iban a pegá y a violá. Y el juez me dijo que me quede tranquila, que voy a estar bien. Pero me volvieron a llevar al mismo lugá. Y me volvieron a maltratá. Y pegarme no es tratarme bien.

—Y cuando te peleás, ¿no te da miedo?

—Defenderme no me da miedo. Defender tampoco. La policía sí me da miedo, mavale. Pero hago lo que puedo. (p. 115)

Gabriela Wiener trabaja principalmente el texto autobiográfico —en su vertiente testimonial y también en lo que hoy se conoce como autoficción— por lo que es ella misma, como protagonista de sus crónicas, quien se construye como una amazona. Lo hace al contar cómo y por qué dona sus óvulos (“Adiós, ovocito, adiós”), su

insistencia en encontrar —ella sola— a un verdadero chamán para vivir una experiencia mística en “Viaje a través de la ayahuasca”, su prurito en describir sus encuentros con un actor porno en “Nacho se lo monta con quince”, su reflexión sobre la posibilidad de elegir con quién tener sexo en “Dos formas de (no) ser puta en Lima” y su defensa de los estilos poco convencionales de relacionarse sexualmente en “Consejos de un ama inflexible a una discípula turbada”.

Cristian Alarcón elige contar historias de mujeres fuertes e independientes a las que conoce en el mundo de las pandillas y del narcotráfico en el conurbano bonaerense. Entre sus amazonas están Alcira, la matriarca de la familia de narcos que protagoniza Si me querés, quereme transa (2010) y Pepita la Pistolera, en la crónica del mismo nombre:

Anduvo de frente a la aventura durante años, hasta que quiso tener un hijo. A los hombres siempre los había tratado con desapego. Pero cerca del golpe del ’76 conoció a Schilling, “un doberman, mezcla de madre aria y padre indio”. Él era montonero. La organización se desmembraba. Él quería una vida más tranquila. “Hicimos un juramento, yo no delinquía más y él no militaba más. Él, por calentón, por enamorado, lo dejó. Yo colgué las cartucheras y cuando podía, mientras él viajaba por alta mar, le daba otro poquito”. A Margarita la militancia montonera no le cerraba como práctica libertadora. “Él quería un país mejor, pero yo quería la mía. Él odiaba la yuta y las botas. Cantaba: ‘No somos putos, no somos faloperos, nosotros somos los bravos montoneros’. A mí no me importaba que alguien fuera puto o falopero. No tengo esos prejuicios. Si hubiese sido lesbiana andaría con mi novia por la calle, pero acá todo se oculta. Acá la mayoría agacha la cabeza. Yo no fui rufiana por eso, no quise nunca ser asalariada, sometida. A mí manera, pero siempre fui libre”. (Alarcón, 2013 [2010], pp. 80-81)

## 1.2. Añoranza de países lejanos

Frenzel explica que este motivo se vincula con otros de su clasificación: la deseada y maldita existencia en una isla, el descontento y el salvaje noble. Todos tuvieron su apogeo en el período del romanticismo alemán, cuando se revaloriza la dimensión salvaje y primitiva de la naturaleza. Los escritores europeos, desencantados de la civilización, añoran espacios vírgenes, aún no alterados por la mano del hombre.

En la crónica latinoamericana esta añoranza se vincula con los temas de la migración y los viajes.

Leila Guerriero aborda personajes que añoran su tierra natal, como Pedro Henríquez Ureña, el intelectual dominicano que murió como un humilde profesor en Argentina ("Pedro Henríquez Ureña: el eterno extranjero"):

Trujillo le ofreció la superintendencia general de Educación. Su hermano Max pasaría a ser secretario de Estado. Don Pedro aceptó. Pidió licencia en sus cátedras argentinas y partieron todos, un día de 1931. La ilusión duró dos meses. El viso dictatorial que tomaba el gobierno de Trujillo lo alarmó. La ciudad había sido arrasada por un ciclón. La casa de su infancia, destruida. Envió a su mujer y a sus hijas a México y de ahí a París, a casa de su padre, Papancho. En junio de 1933 pidió licencia para poder ir a buscarlas. El día que subió al vapor Marcorís en Puerto Plata cumplía 49 años. Quién sabe qué pensó aquel día Pedro Henríquez Ureña, mientras el barco se alejaba de la costa. Alguna cosa triste.

Nunca volvió a Santo Domingo. (Guerriero, 2013a, p. 163)

Otros se debaten entre la cultura que los recibe y la que representa sus raíces: así ocurre con el joyero Marcial Berro, quien vive en Buenos Aires y a duras penas soporta la nostalgia de París, donde vivió por décadas y creó colecciones para los más importantes diseñadores de moda. Sin embargo, elige quedarse en Buenos Aires por su madre, afectada de alzheimer ("Marcial Berro: objetos del deseo"):

De modo que dos veces por semana Marcial Berro toma el ómnibus 160 que lo lleva a un geriátrico de la ciudad de La Plata. Allí pasa un par de horas con esa mujer que no lo reconoce, de quien durante años lo separó un océano y de quien ahora lo separan los sueños de la razón. (Guerriero, 2013a, p. 231)

Juan Pablo Meneses cultiva la añoranza en un registro de crónica de viajes que se podría calificar como posmoderno: es un tipo de crónica que, a diferencia de lo que manda la tradición del género, no apunta a relatar las maravillas del lugar retratado, sino a denunciar las falsedades del turismo. Hay desencanto frente a las posibilidades reales que permiten los viajes de hoy de conocer al otro. En ese contexto, Meneses (2011) muestra cómo inmigrantes que han llegado esperanzados a vivir a otros países extrañan sus tierras ("La patria madrastra"):

—Sí, quédate tranquila… todos bien. Llegué hoy en la mañana y ya contacté con algunos argentinos. Me dijeron que todo saldrá bien, que hay posibilidades, amor… Sí, quédate tranquila, que acá está todo fenómeno. Sí, amor… Sí, tranquila… Sí, hay posibilidades para todos, vamos a salir de esta.

El tipo, con marcado acento cordobés, se queda pegado en la ventana. Yo sigo mirando cómo cuelga el teléfono y se agarra la cabeza con las manos. El tipo lo está pasando mal en este lugar, en

este pueblo fantasma que hay que repoblar. (p. 62)

Meneses dedica un libro, Hotel España (2010), a explorar las formas que adopta la nostalgia: en esa obra reúne crónicas escritas mientras se alojaba en hoteles llamados España en diversas ciudades del mundo. El narrador de esos textos parece no pertenecer a ningún lugar y elige habitar en lo que Augé (1998) llamaría “no lugares”. De esta forma se diluyen los elementos mínimos del viaje: tener un origen y un destino.

Si bien el lugar común dice que la vida siempre sigue, eso ocurre hasta que trasladas tu casa a un hotel: entonces el tiempo se detiene. Se frena, perdiendo su esencia lineal. Por lo mismo, este recorrido por Latinoamérica no es una travesía cronológica. Aquí las ciudades van salpicadas arbitrariamente, en traslados cortos e independientes (…) Sin embargo, y por eso del tiempo detenido, estoy seguro de que todos pertenecen a un mismo y único viaje. (Meneses, 2010, p. 8)

## 1.3. Arcadia y el salvaje noble

Arcadia era una región de la antigua Grecia que, en la literatura universal, representa un país imaginario, perfecto. En algunas versiones, ese lugar es el mismo Edén del que el hombre fue expulsado por su desobediencia; en otras, es un territorio que se le asemeja: apartado de la civilización, en él conviven el hombre y la naturaleza en total armonía. Se relaciona con el motivo de el salvaje noble, el habitante por excelencia de este mundo. “El origen de la concepción de el Salvaje Noble es el malestar por la civilización mezclado con una especie de sentimiento de culpabilidad y que atribuye a los hombres primitivos, aún no tocados por las conquistas y los prejuicios del progreso, una manera de vivir más feliz y también moralmente mejor” (Frenzel, 1976, p. 313).

También se vincula con el motivo de la Utopía. Sin embargo, Utopía es un lugar creado por una sociedad avanzada y muy sabia; Arcadia, en cambio, no es el resultado de un proceso sino un resabio de los orígenes, lo que en la literatura es llamado la Edad de Oro.

Virgilio situó en Arcadia sus Bucólicas. En el Renacimiento, la Arcadia fue la locación de la novela pastoril. Hay ejemplos de ella en capítulos de El Quijote y en obras de Garcilaso de la Vega y de Lope de Vega. La Arcadia inspiró también a pintores, escultores y poetas.

La crónica latinoamericana sitúa ciertos espacios del continente como lugares arcadianos, es decir, bucólicos, pastoriles, donde el hombre y la naturaleza conviven en armonía.

Ejemplo de esto son, principalmente, textos de Martín Caparrós y Alberto Salcedo Ramos.

En El interior, de Martín Caparrós (2009), hay un constante cuestionar la representación de la provincia argentina como un espacio armonioso y bucólico, pero incluso este autor se deja llevar

por la belleza escénica y la sencillez de la gente:

[N]o hay nada que me guste más

pero a veces quisiera vivir sin trabajar

como si fuera un rico

o un político o el comisario de mi pueblo.

Galíndez dice que tiene veintiuno y se presenta así:

Galíndez.

Ni Pedro ni Marcelino ni Simón:

Galíndez

es peón de campo: golondrina. (p. 275)

Y termina adhiriendo a la clásica idea de que Argentina es un país con un enorme potencial corrompido por los hábitos y las estructuras de una modernización fallida:

y mirá que este país tiene todo para ser un gran país pero decí que los políticos son todos corruptos y afanan, nos afanan, acá todos afanan, el que no es político es chorro la cosa es que todos te afanan y la gente es buena, a veces de tan buena más parece boluda pero es buena, el argentino en el fondo es bueno, se hace el vivo, sí, a veces se te agranda pero no lo hace de maldad, el argentino es buena gente, hace lo que puede, el problema es que siempre lo garcan y encima el criollo es medio vago, tendríamos que trabajar para salir adelante pero tampoco hay cultura de trabajo (…) acá lo que pasa es que todos roban parece mentira que haya tantos ladrones y eso que los argentinos somos tan buena gente pero siempre nos va mal por culpa de esos hijos de puta, cuándo se van a ir de una buena

vez por todas a la mierda y dejarnos el país para nosotros, la gente de bien, los verdaderos argentinos. (pp. 16-17)

Alberto Salcedo Ramos representa al Caribe como un espacio de alegría permanente. Por algo su antología más contundente se titula La eterna parranda, nombre también de una de las crónicas incluidas, “La eterna parranda de Diomedes”. Un clima grato, gente destinada al canto y el baile, gente que se enamora, que sufre pero que no pierde el candor: los textos de Salcedo Ramos alimentan la idea del Caribe como un paraíso que, tal como en el caso de la provincia argentina de Caparrós, ha sido corrompido y hasta aniquilado por la violencia y la alienación del siglo XX. Así lo reflejan Juan Sierra, el palabrero (mediador entre conflictos) de los wayúu y su mujer, Arminda:

Sierra Ipuana reconoce que padece “el mordisco de la medianoche”, o sea, la nostalgia típica de los viejos. Pero si quiere devolver el tiempo no es solamente para recuperar los bríos y los amores de la juventud, sino también para escaparse de este presente hostil que le produce pánico.

—Los alijunas nos quieren acabar— dice.

Alijuna es la palabra wayúu con la cual se nombra a todo el que no pertenezca a la etnia. El vocablo correspondiente en castellano es “civilizado”.

(…)

—¡Alijuna es el televisor! —exclama Arminda de repente. (…) Señala con dureza hacia el rancho contiguo, donde sus hijas Érica y Milagros se mueren de la risa viendo un programa de televisión.

(…)

—¡Ese es mucho aparato malo en la vida! —brama entonces, esta vez sin levantar la vista—. No más sirve para que las muchachas se vuelvan flojas y malmandadas. (Salcedo Ramos, 2011, p. 32)

## 1.4. Bajada al infierno

Es uno de los motivos más frecuentes en la crónica latinoamericana actual. La bajada al infierno es uno de los motivos propios de la épica, la aventura por excelencia del héroe mítico. Se trata de una experiencia transformadora: nadie regresa de ese viaje tal como partió.

En la crónica latinoamericana, la bajada al infierno es un motivo poderoso. Gran parte de las crónicas actuales se estructura alrededor de un episodio en que el personaje protagónico —sea el mismo narrador u otro— se sumerge en un mundo peligroso y de reglas alteradas, donde el bien y el mal pierden sentido o adquieren otras lógicas, donde las personas sufren castigos impensables, mundos de los que en muchas ocasiones solo los cronistas pueden escapar. El relato del descenso a esos infiernos particulares, la descripción de lo que ocurre dentro y el testimonio de cómo se sale de allí —o no— y a qué costo, es una estructura que se puede rastrear en muchas crónicas. En Latinoamérica son muchos los infiernos posibles.

En la crónica latinoamericana el narrador desciende hasta esos lugares muchas veces poniendo en riesgo su vida. No tiene elección porque responde a su deber, que es denunciar.

En Leila Guerriero, el infierno es un espacio alterno al de la vida cotidiana, y sus personajes se internan en él casi sin darse cuenta. Cuando ya están dentro, la experiencia los transforma. Es lo que ocurre con los investigadores del equipo de antropología forense, en la crónica “El rastro en los huesos” (en Aguilar, 2010).

Yo nunca había estado en un enterratorio, pero con Clyde lo difícil pareció ser un poco más fácil. Él se tiraba con nosotros en la fosa, se ensuciaba con nosotros, fumaba, comía dentro de la fosa. Fue un

buen maestro en momentos difíciles, porque una cosa es levantar huesos de guanaco o de lobos marinos y otra el cráneo de una persona. Cuando empezaron a aparecer los restos, la ropa se me enganchaba en el pincel, y yo preguntaba "¿Qué hago con la ropa?". Y Clyde me miraba y me decía "Seguí, seguí" (…) Salimos de ahí a las tres de la mañana. Fue la exhumación más larga de mi vida. (p. 15)

Un infierno silencioso y aislado es el que viven los habitantes del pueblo de Las Heras en Los suicidas del fin del mundo.

Sé que no vi —ni entonces ni nunca— la pintada que alguien me había dicho que existía: "Las Heras: pueblo fantasma" (…) No hacía falta: el pueblo era una obviedad. No había gente, ni jardines, ni ventanas abiertas, ni carteles con nombres de las calles. Los árboles parecían sobrevivientes de alguna cosa mala. Después supe que no había cine, ni internet ni kioscos de revistas, y que cada tanto el viento cortaba los teléfonos, auspiciados por una cooperativa municipal porque hasta allí no llegaba el largo brazo de la Telefónica ni las pretensiones francesas de Telecom.

El día era de sol y eso ayudaba, pero cuando me bajé del ómnibus el viento me empujó, trastabillé y sentí un chirrido de arena entre los dientes. (Guerriero, 2006, p. 25)

Martín Caparrós aborda el infierno desde la literatura de viaje. Sus infiernos son lugares exóticos que muchas veces aparentan ser paraísos para el turista. Sin embargo, cuando el narrador-viajero escarba en esa superficie de postal aparece la pesadilla. Un ejemplo es su crónica "El sí de los niños", ambientada en Sri Lanka, paraíso para los pedófilos europeos.

Al comienzo Caparrós ironiza con la paradoja de este paisaje, que se ve tan prístino: "Esta playa es absolutamente intachable, y me hace sentir un poco torpe: si no fuera por mí todo sería perfecto" (2015,

p. 166). Sin embargo, ese mundo de apariencia armoniosa esconde un infierno de explotación infantil.

Caparrós hace un viaje desde la experiencia más externa del fenómeno —una conversación informal en una playa con un pedófilo alemán que le confiesa que no aguantaría sostener su vida de aparente armonía familiar si no viajara una vez al año a Colombo para tener sexo con niños de menos de diez años, y que termina diciéndole que "si no fueran negritos, no podría" (p. 166), como si fuese el primer círculo de Dante, hasta descender a lo más profundo, el séptimo círculo: la escena en que la madre de un niño, una madre pobre pero distinguida, le ofrece a su hijo por un rato: "Una o dos horas, o más, lo que usted quiera. A él le gusta usted, y después puede regalarnos algo para Navidad" (p. 191).

El infierno de Alberto Salcedo Ramos es la violencia de la guerra civil. Quienes entran en él ven trastocado su mundo, como le ocurre a dos hermanos que por mala fortuna terminan en bandos opuestos. No hay escapatoria: una vez que se está dentro de la guerrilla o de las fuerzas armadas oficiales, el estigma los persigue a donde quiera que vayan. A lo largo de sus crónicas, Salcedo Ramos ve mutilados por bombas, secuestrados que han perdido décadas de sus vidas en la selva, familia quebradas, viudas, huérfanos, pueblos arrasados por castigo o por error.

Por un instante se preguntó quién era ella, de dónde venía, por qué andaba a gatas sobre aquellos rastrojos que le lastimaban las rodillas. Necesitó varios segundos para que sus oídos, aturdidos aún por el estampido, percibieran el llanto desgarrado de Claudia, que se encontraba, quizá, a unos cinco metros de distancia. De un solo golpe se le reveló, completo, el tamaño de su desgracia: su marido yacía en el suelo, destrozado. Entonces, Carmen Julia vio cómo la noche le caía encima y —según dice ahora, mientras zurce una enagua— desde ese día su vida se volvió oscura. (Salcedo Ramos, 2011, p. 355)

Las vidas de los que se quedan están detenidas por el sufrimiento:

Cuando le ardían los ojos se echaba colirio para que a William se le curara la conjuntivitis. Cuando se le resecaba la garganta, tomaba agua para que a William se le quitara la sed. En el colmo de su desesperación de madre llegó al extremo más delirante de la superstición: supuso que William estaba fundido a ella y, por tanto, cualquier cosa que a ella le afectara también le afectaría a él. Entonces procuró tranquilizarse para que él se tranquilizara. Sin embargo, hubo muchos momentos en que se derrumbó, sobre todo cuando se cumplieron seis años —¡seis años!— sin saber nada de Tito. Durante ese lapso las Farc no enviaron ni una sola prueba de supervivencia. (Salcedo Ramos, 2011, p. 99)

Josefina Licitra (2011) entra en el infierno de la marginalidad. En dos de sus libros se trata de una periferia económica: los protagonistas de Los otros y El agua mala son comunidades excluidas de la sociedad argentina, grupos de inmigrantes que nunca han logrado incorporarse y que subsisten con empleos informales, el pequeño robo o la piratería. Habitan en lugares contaminados, sobre viejos basurales o junto a ríos que arrastran desechos tóxicos.

Los peces, los sapos, las plantas, los insectos, las aves, el aire, los zapatos, las botellas, las chapas, las bolsas, las latas, los pañales, los tubos de aerosol, los autos desarmados, los cuerpos de animales flotando en el río: todo está muerto. Todo está muerto y todo está a la vista, y sin embargo lo que mata es lo que no se ve; lo que apenas se intuye en el regurgitar del agua: el mayor contaminante del Riachuelo es el cromo trivalente, un metal pesado que, cuando la concentración es alta, forma hermosas burbujas de color azul cielo. (p. 83)

Es un infierno cercano, en la misma ciudad incluso donde habita la narradora, y sin embargo cada jornada de investigación es para ella

una travesía, llena de riesgos. En esos infiernos crecen niños sin esperanzas, destinados a ser tan pobres y excluidos como sus padres.

Sigue avanzando. A los lados, las casas tienen la complejidad del dibujo de un niño. Hay cuatro paredes, a veces un techo, nunca un piso, jamás un caño. Hay algo en este sitio que se vuelve onírico, que transcurre por afuera de las marcas lógicas. En el medio de todo eso hay criaturas. Muchas criaturas. Lo más inolvidable es la condición intacta de sus rostros: tienen una belleza que todavía es fresca y que luego empezará a estropearse porque acá todo sucede pronto: las nenas se embarazan pronto, se juntan pronto, pierden los dientes pronto. (p. 20)

En Los imprudentes, Licitra (2007) aborda otro infierno, que es el mundo en que viven los adolescentes homosexuales que provienen de familias conservadoras en Buenos Aires y que son vistos como anormales o enfermos por sus propios padres. Se trata de un infierno ya no territorial, pero sí emocional:

Dos días más tarde, su madre se acercó a Santos con una mueca vaporosa, un gesto casi virginal.

—Santitos, quería decirte que nosotros te vamos a acompañar —lo acarició con la mirada—. Acá estamos: somos tu familia. Incondicionales. Tenés que relajarte, tenés que dejarte contener, nosotros solo te pedimos que esto quede en la familia —sonrió—. Solo te pedimos prudencia. Esto es algo muy personal, muy tuyo. Te ruego que no lo hables con nadie, ni con tus amigos, ni con los primos, ni con los tíos, ni con la gente que te conozca. Es cuestión de tiempo. Vos vas a estar bien, Santitos, esta es una carga que no dura para siempre. Yo conozco un siquiatra. Con mucho esfuerzo vas a poder curarte.

Después, y por segunda vez, Isabel cerró la boca. (p. 27)

Cristian Alarcón (Alarcón, 2013 [2003]) aborda un territorio parecido al de Licitra, pero en su aproximación los protagonistas son rebeldes que pelean por sostener su identidad en un mundo que los aplasta. Una vecina del Frente Vital, protagonista de Cuando me muera quiero que me toquen cumbia, cuenta así el momento de la muerte de su héroe:

Pude ver cómo lo sacaban y cómo los hijos de puta se reían y gozaban de lo que habían hecho. Los vigilantes lo sacaron destapado, como mostrándoselo a todo el mundo… No lo sacaron como a cualquier cristiano. Yo lo vi, vi las zapatillas que en la planta tenían grabada una 'v' bien grande". Era la marca que Víctor le había hecho a las zapatillas, la misma V que ahora dibujan los creyentes en las paredes descascaradas del conurbano junto a los cinco puntos que significan "muerte a la yuta", muerte a la policía. (p. 27)

Juan Pablo Meneses también se acerca al infierno en textos como "Los niños no sangran", sobre la escuela de boxeo de Martín Vargas en Temuco. Gabriela Wiener lo hace cuando entra a la cárcel para entender las historias que cuentan los tatuajes de los convictos ("En la cárcel de tu piel, un tajo").

Alberto Fuguet (2010) explora el infierno de Ciudad de México en "DF: no es ciudad para débiles", y el de Ciudad del Este en "La axila del mundo".

Ciudad de México tiene algo de ciudad prohibida, de pesadilla inducida por el mezcal, porque lo más aterrador de México no es la violencia ni tanta gente ni la bandera más grande del mundo flameando como si fuera la bandera del país más rico del mundo sino que, para aquellos que hablamos castellano, es darse cuenta de que aun así, esto no se entiende. Aquí hay otras reglas, otros

tiempos, otro idioma. Perderse en Seúl es entendible, esperable; perderse en el De-Efe es lo que uno quiere evitar y aun así, cada tanto, abres el mapa y te das cuenta que no, que no entiendes nada, que no compartes todos estos ritos, y que sí, estás un poco perdido y solo y sin que nadie te entienda en medio de la ciudad latina más grande del mundo. (en Aguilar, 2010, p. 134)

Cristóbal Peña (2006) asocia el infierno a la violencia política, en particular la del golpe de Estado: su texto “La sangre de un poeta” narra la travesía de Víctor Jara por el infierno en el Estadio Nacional en los días que siguieron al 11 de septiembre de 1973 en Chile.

En una libreta de apuntes, varios escribieron mensajes para sus familiares. Cuando las hojas llegaron a manos de Víctor Jara, este comenzó a garabatear un poema titulado “Estadio Chile” que trascendería como testimonio de un horror:

¡Canto qué mal me sales

cuando tengo que cantar espanto!

Espanto como el que vivo

Como el que muero, espanto.

Lo que veo nunca vi,

lo que he sentido y lo que siento

hará brotar el momento…

Cuando estaba escribiendo, un par de soldados se acercaron a sus espaldas. Venían a buscarlo por encargo del Príncipe. (p. 357)

En el caso de Rodrigo Fluxá (2016), el infierno es un estado

personal que nace de una falta, de un error o de un azar. En “La cruz de un hijitus”, el protagonista tiene una discapacidad cognitiva que se conjuga con un contexto de desconfianza y un antagonista (abogado) inescrupuloso: la combinación fatídica que lo lleva a ser procesado como sospechoso de pedofilia, un estigma que lo acompañará de por vida.

Juan Manuel Romeo no ha retomado su vida social. En todo el proceso, perdió dos amigos de los cinco que tenía: ellos le dijeron que no apoyarían hasta que supieran la sentencia.

—Como si bastara un tercero para decirles que no soy pedófilo, me conocían de toda la vida. Bueno, así no son los amigos. Tampoco salgo a casas de nadie, ni a lugares públicos con los tres amigos que me quedan. Tienen miedo de ser vistos conmigo. Los entiendo.

Juan Manuel Romeo ahora raspa con los dedos la ventanilla de una puerta.

—Llevo dos semanas tratando de limpiarla, no sale.

En las letras negras dice: mayordomo, administración. A eso se dedica ahora, es conserje. Gana el sueldo mínimo. Barre y lava vidrios. Por eso las manos sucias. Aunque quisiera otro empleo, no podría conseguirlo: no pasaría un proceso de selección. Dice que no le preocupa. Ha pensado ser ascensorista. Subir y bajar. (p. 51)

En Solos en la noche, todos los personajes viven infiernos individuales que se reúnen la noche en que torturan y asesinan a Daniel Zamudio.

A las nueve y media de la noche del 2 de marzo de 2012, Daniel Zamudio dormía en una jardinera de cemento. Es ese azar el que horroriza. No hubo un plan maestro, ni una sucesión lógica de hechos desencadenantes. Si se hubiese borrado unas horas antes, unas cuadras más allá, si no hubiese preferido estar en cualquier

lugar del mundo que no fuera su casa, su barrio, Daniel Zamudio habría vivido. Es el desorden, lo aleatorio, lo que no deja dormir por las noches, lo que hace ver bandas organizadas, ideologizadas, con un propósito, por esa tendencia humana a intentar racionalizar la barbarie para esquivar el terror al caos. Cualquiera pudo estar en esa jardinera y ver de frente lo que él vio esa noche: el mal sin agenda. El mal por el mal. (Fluxá, 2014, p. 11)

Para Marcela Turati (2012), el infierno está en la frontera entre México y Estados Unidos. Gente pobre que muere en el intento de cruzar la frontera hacia el norte o asesinada por narcotraficantes, que desaparece, que busca a sus desaparecidos ante la indiferencia del Estado.

Quienes recorren la ruta de la desaparición forzada en México han escuchado sobre las casas de seguridad donde la gente dice que los narcotraficantes tienen secuestradas a sus presas, los campos de cultivo donde los obligan a sembrar marihuana como esclavos, las bodegas donde lo concentran como mercancía en tanto deciden su destino; las represas, tiros de mina, barriles con ácidos o terrenos baldíos donde se deshacen de los cadáveres. Saben de los centros de tortura donde el Ejército concentra a sospechosos, de los entierros clandestinos en los cuarteles militares. Pero si están aquí, en este encuentro, es porque sienten que su familiar está vivo. (p. 105)

Todas sus crónicas están destinadas a denunciar estos hechos. Si se leen en conjunto, se advierte que es la propia narradora quien desciende a un infierno que parece tener infinitos círculos de sufrimiento.

## 1.5. Bandido justo, rebelde

El bandido justo y el rebelde son motivos que se vinculan porque ambos son personajes perseguidos por el Estado, pero que, a juicio de su comunidad, defienden valores anteriores y superiores a lo que dicta la legalidad.

El motivo del bandido justo es muy popular en los relatos rurales de Europa y de Latinoamérica. Según Hobsbawm (1999), se trata de una forma de protesta primitiva que se repitió de manera constante en las sociedades agrarias antes de su conversión al capitalismo en la era industrial. El bandolerismo social es un fenómeno universal que se da en las sociedades basadas en la agricultura (economía pastoril inclusive) y que se componen fundamentalmente de campesinos y trabajadores sin tierra, oprimidos y explotados por algún otro: señores, ciudades, gobiernos, legisladores o incluso bancos.

Hobsbawm afirma que el bandido social no es un ideólogo, sino un líder en la medida en que este papel pueda ser desempeñado por hombres rudos y seguros de sí mismos, provistos a menudo de una fuerte personalidad y de talento militar; "pero incluso en este caso su función es la de desbrozar el camino y no la de descubrirlo" (p. 41).

El bandidaje social solo puede darse en países cuyo sistema político ha fallado: en los antiguos imperios, reinos y en las dictaduras.

El rebelde es el origen del bandido justo: es la disposición a desafiar las normas y convenciones sociales lo que puede llevar al personaje a actuar de manera delictiva. Sin embargo, la rebeldía también se canaliza de otras maneras. En la crónica latinoamericana hay al menos tres vertientes de estos motivos. La primera es la del Robin Hood moderno: el bandido justo que efectivamente roba a los ricos para darles a los pobres. Caparrós plantea este motivo en su crónica "Los ejércitos de la coca", pero lo muestra más como el discurso de

los protagonistas que como una realidad. Del mismo modo cuestiona a la guerrilla comunista en Colombia, toma distancia de los motivos clásicos y los pone en duda frente al lector.

Cristian Alarcón construye crónicas sobre delincuentes en que ellos aparecen con rasgos positivos, como la lealtad y la generosidad hacia su entorno. En ese sentido el Frente Vital (Cuando me muera quiero que me toquen cumbia (2013 [2003]), y Alcira (Si me querés, quereme transa (2013 [2010]) también son bandidos justos:

Lo pensé entre salida y salida. Solamente podía vender en el mismo penal, mi pabellón, y tenía que venderla cara. Así que busqué al único que no me iba a decir que no a una cuenta corriente: mi hermano, el traidor, el que se quedó con lo mío. El otro hombre que me había dejado en la ruina. ¿Eran las reglas? Bueno, volvía a jugar. Le compré merca, la misma mercadería que me había sido robada. Entré empericada al penal. Se envaina la cocaína en nailón o en un preservativo y lo acomodás como un tampón (…) Menos mal que me decidí a vender en la cárcel, porque si no, no sé qué hubiera hecho el día que me dieron mi libertad, cuando mi madre me entregó a los chicos. (2013 [2010], p. 192)

Una segunda aproximación al bandido justo, y que se cruza con el rebelde, es el del subversivo frente a una dictadura. En esa línea se encuentra la crónica Los fusileros, de Juan Cristóbal Peña (2007). Desde la perspectiva del cronista, el intento de asesinato de Augusto Pinochet constituye un proyecto épico que podría haber puesto fin a un régimen ilegítimo: la definición básica de Hobsbawm.

No tenía una gran trayectoria subversiva cuando formó parte del comando que atentó contra Pinochet. La elección de su persona, como ocurrió con muchos otros, fue más un asunto de azar que de acuciosa selección de personal. En la organización había gente muchísimo más preparada, con formación militar y experiencia en combate internacional, pero en vista de que la mayoría de los

voluntarios, si no todos, estaban destinados al sacrificio, Rodrigo cree que lo más importante en este caso, aparte de una mínima experiencia combativa, era la convicción. Había que estar dispuesto a morir por la causa. Los otros, los más preparados, serían necesarios una vez cumplido el objetivo. (p. 141)

Y finalmente están los rebeldes que no delinquen, pero que sí son disfuncionales o incómodos para el sistema social del que participan. La mayoría de los artistas incluidos en la antología de Leila Guerriero Plano americano son abordados desde su rebeldía: Nicanor Parra ("Buscando a Nicanor"), Rodolfo Fogwill ("Máquina Fogwill"), Idea Vilariño ("Esa mujer"), Guillermo Kuitca ("Un artista del mundo inmóvil"), Sara Facio ("Una cierta mirada"), Fabián Casas ("Un veterano del pánico"), Lucrecia Martel ("La doble naturaleza de Lucrecia Martel"), Nicola Costantino ("Poner el cuerpo"), Marta Minujín ("El mundo, y el mundo de Marta Minujín"), Hebe Uhart ("La escritora oculta") y Roberto Arlt ("La vida breve") han trazado carreras que se ajustan a la imagen que ellos quisieron construir para sí mismos.

## 1.6. Bufón sabio

Este personaje, a través de un lenguaje irónico, evidencia la artificialidad de los discursos naturalizados. Los parodia, es decir, los imita para mostrar su ridiculez.

El bufón sabio tiene una sabiduría natural, no mediada por la educación formal ni por los libros. Posee "la plenitud de la autoconciencia" (Bajtín, 1986, pp. 212-213) de su posición marginal y porta una aguda perspicacia sobre su entorno. Es un personaje carnavalesco, en el sentido bajtiniano, es decir, se expresa en los momentos en que se subvierten las jerarquías sociales.

En la crónica latinoamericana, estos personajes se traducen especialmente en personajes populares que de manera jocosa desnudan las contradicciones de las autoridades. Alberto Salcedo Ramos tiene crónicas enteras dedicadas a ellos, como la de "El bufón de los velorios" (2013), centrada en un costeño famoso por dedicarse a contar chistes en los funerales.

—¿Irrespetuoso yo? —pregunta mientras se da golpes de pecho—. Ellos son los que creman los cadáveres o se ponen a pelear herencias cuando el cajón todavía está en la sala. ¡Y el irrespetuoso soy yo! (p. 225)

En "El testamento del viejo Mile" (2013), Salcedo Ramos retrata a un acordeonista que abandonó la escuela cuando niño, pero que se jacta de entender la naturaleza humana mucho mejor que la gente "bien educada":

Zuleta piensa, y lo dice con una sonrisa bandida, que la escuela podrá ser muy buena para hacerse doctor, pero no es necesaria para arrimarse a las muchachas. El que quiere besar, simplemente busca la boca, y ahí no hay abecedario que valga. Lo único que vale es tener dulce en el pellejo, para que las mujeres se vayan pegando como enjambres de mariposas. El que no tiene eso, está muerto, así sea dueño de todos los códigos y de todas las biblias. Si naciste mal despachado de miel, las mujeres no se engolosinarán contigo, y deberás conformarte con verlas volar a lo lejos, bonitas y sabrosas, pero ajenas. (p. 50)

## 1.7. Codicia, avaricia; sed de oro, avidez de dinero

Los motivos asociados a la búsqueda de riqueza están presentes en la literatura universal desde sus orígenes: en las fábulas de Esopo, las historias de Aristófanes o en la Biblia se encuentran personajes que buscan a toda costa la acumulación de bienes materiales.

En la crónica latinoamericana estos motivos se abordan desde la ironía y el horror. Juan Pablo Meneses ha acuñado el rótulo de "periodismo cash" para referirse a un tipo de periodismo de inmersión que exige al reportero pagar por acceder a un mundo. Su argumento es que el consumo es la vía normal que utilizan las personas para vivir experiencias, por lo que no sería poco ético que un periodista también lo use. En su primer libro de "periodismo cash", La vida de una vaca (2005), Meneses compra una vaca, la nombra y la sigue hasta que termina faenada en un matadero. En Niños futbolistas (2013) intenta comprar el pase de un deportista, lo que le permite adentrarse en un mercado que se parece a todos los otros mercados, donde las personas —en este caso, los niños— son vistas como bienes transables cuyas virtudes y defectos se miden en términos de riesgo económico y utilidades futuras.

Un menor de doce años que juegue en un club amateur de América Latina tiene un precio inicial promedio inferior a doscientos dólares. Si el niño está inscrito en un equipo federado, esa cifra inicial puede superar los setecientos dólares e incluso pasar de mil. A partir de los trece y catorce años, los precios se disparan hasta cinco o seis veces esa suma. Como se trata de un negocio muy arriesgado, lo más probable es que el niño nunca llegue a debutar en primera división y que todo lo ingresado se convierta en gastos (…) Un niño de doce años que verdaderamente destaque puede ser vendido a un club europeo por un mínimo de cinco mil dólares, aunque en la primera etapa la compra será disfrazada como "invitación a entrenar". (p. 78)

La avidez de dinero mueve —y a ratos ciega— a los personajes de estos libros. Meneses representa un mundo en que el beneficio material aparece como justificación suficiente para cualquier conducta. Es lo que ocurre también en “Amazon Boys” (2011), donde los indígenas amazónicos asumen con total naturalidad su oficio de prostitutos para mujeres anglosajonas:

— (…) Hace un año conocí a una chica de San Francisco que me quería llevar, pero en realidad no tenía tan buena situación económica. Otra vez enamoré a una chica de Texas, que andaba en el crucero con sus padres: ella me ofreció matrimonio, pero creo que todavía puedo encontrar algo mejor. (p. 189)

También con una mezcla de ironía y horror, “Tres tazas de té”, de Leila Guerriero (2009), retrata a Yiya Murano, condenada por haber envenenado a dos amigas a quienes les debía dinero: a lo largo del texto el personaje se afana por ser reconocido, obedecido y hasta temido.

Todas mueren. Yiya no. Ella tiene vocación de siempreviva.

—He pasado mucho yo, mucho.

Lagrimea, y porque lagrimea se quita los anteojos. Lo que hay detrás no es agradable. Dos ranuras en las que aletean pocas cosas. Apenas la vida, un poco más el viento seco de sus secretos. (p. 301)

En sus crónicas “Bolivia: los ejércitos de la coca”, “Hong Kong: el espíritu del capital” y “La Habana: siempre fidelísima”, Martín Caparrós plantea la codicia como el verdadero motivo para las acciones que los personajes intentan presentar como épicas.

## 1.8. Decadente, decadencia, el descontento, el melancólico

Elisabeth Frenzel relata que desde la antigua Grecia han existido autores que cuestionan el modelo social vigente y que anuncian su fin. A este motivo lo llama “el descontento”: se expresa usualmente en personajes que manifiestan un malestar espiritual que les genera una crisis. Esto fue muy común en Europa a fines del siglo XIX. Entonces se tradujo en un motivo muy poderoso en esa época: la decadencia europea. Los autores que trabajaban este motivo veían que el viejo continente ya solo era escenario de corrupción moral y estancamiento intelectual, y que a los personajes que buscaban formas más elevadas de vivir únicamente les quedaba emigrar a América, donde era posible construir una sociedad nueva.

El alemán Oswald Spengler elaboró esta idea y publicó, entre 1918 y 1923, La decadencia de Occidente, obra en que postula que en la historia universal todas las culturas se desarrollan a través de un ciclo vital de cuatro etapas: juventud, crecimiento, florecimiento y decadencia, como el ciclo vital de un ser vivo. Así, aplicando un método que él llamó la “morfología comparativa de las culturas”, Spengler proclamó que la cultura occidental se encontraba en su etapa final.

El malestar de los intelectuales con la sociedad en la que viven se ha manifestado en las últimas décadas a través del movimiento antiglobalización. Es de esta vertiente que se nutre la crónica latinoamericana actual. Es un desencanto que en algunos casos se traduce en una mirada nostálgica del pasado —en eso se conecta con el motivo de la Arcadia, del paraíso perdido— y en otros simplemente no tiene salida. En esos casos el descontento se traslapa con un motivo literario que Frenzel llama “el melancólico”, en que la mirada crítica sobre el sistema social es apagada por la resignación.

Ambos motivos están fuertemente presentes en las crónicas de al menos cinco de los autores estudiados. En el caso de Caparrós, el

descontento es la columna vertebral de su obra: frente a las utopías políticas y económicas, frente a la ilusión del viaje turístico, frente a la expectativa de comunicarse con otro. En los textos de Leila Guerriero están en equilibrio el descontento y la melancolía (junto con una enorme variedad de motivos literarios). Esa melancolía está en personajes muy diversos: desde un poeta hasta un exbasquetbolista provinciano con acromegalia, en “El gigante que quiso ser grande”:

Que de todos modos, si es que existe algo santo y grande y poderoso, lo que le pasó es todo bendición porque, antes de ser lo que fue, era un chico que plantaba melones y sandías y después pudo conocer grandes hoteles, autos y mujeres que se sentían privilegiadas por acostarse con él, el más grandote de la compañía. Que una de ellas, después de una noche de pasión, se hizo tatuar su rostro en el antebrazo. Que no se quiere morir, pero que igual se muere. Que ya vivió diez años más de lo que esperaba. Que si tuviera muchísimo dinero cambiaría el piso de cemento del garaje por uno de cerámica y compraría un DVD y arreglaría su Ford Bronco vieja y roja e intentaría que sus hermanos no tengan apuros económicos. Que su familia depende de él, que Ricardo no tiene trabajo, que Carlitos está a su cargo y que así va a ser, como siempre fue, como será mientras se pueda. Que sabe que pensó en todos menos en él, pero que ya está. Que si alguien le hubiera dicho, en su momento, cuál era la diferencia entre mil y diez mil y cien mil dólares, hubiera hecho otras cosas. No sabe cuáles: otras. (Guerriero, 2009, p. 34)

En Titinger (2006), el descontento se traduce en un cuestionamiento permanente sobre la peruanidad:

Antecedentes: pisco es un aguardiente de uva fermentada y destilada que en el Perú siempre estuvo relegado a los últimos lugares del anaquel de las preferencias. Solo era un alcohol para batir con limón, amargo de angostura, clara de huevo y canela al

gusto. Tómelo con moderación, pero el pisco sour era al pisco lo que el daiquiri es al ron, y nadie se iba a poner a discutir por un trago tan dulce. Hasta que un aviso publicitario recordó que en Chile también se tomaba pisco. “El pisco es peruano” se convirtió de pronto en el eslogan nacional y el consumo de pisco aumentó en casi cien por ciento. Gracias a Chile. En contra de Chile. Al final es lo mismo: la peruanidad es solo un acto reflejo, y la pataleta, una identidad nacional. (p. 57)

## 1.9. Emigrante, emigración, ídolo lejano recuperado

El motivo del ídolo lejano recuperado surge en Oriente, relata Frenzel, ya que las costumbres antiguas impedían los matrimonios entre parientes de hasta séptima generación, lo que obligaba a los jóvenes a buscar novia en otro país, incluso al otro lado del mar. A partir de esa costumbre nacieron muchos relatos de aventuras y romance. El motivo evolucionó en los relatos europeos y se convirtió en la búsqueda de un bien deseado, como —por ejemplo— el Santo Grial.

En las narraciones modernas se dan dos tipos de búsquedas: la de una persona real —como ocurre con el niño italiano que parte a América a encontrar a su madre en De los Apeninos a los Andes, de Edmundo de Amicis— y la de un bien abstracto, por ejemplo, una vida mejor. Es en este punto que el antiguo motivo literario conecta con el de el emigrante / la emigración: el personaje que se mueve de su país hacia un territorio desconocido lo hace en pos de una idea que solo al llegar a su destino podrá contrastar con la realidad.

La crónica latinoamericana privilegia las historias de migrantes. En México están las crónicas de la frontera con Estados Unidos, el tren llamado La bestia. Marcela Turati ha publicado, entre otras historias, el libro Migraciones vemos… infancias no sabemos (2008) y un capítulo en el libro 72 migrantes (2011), editado por Alma Guillermoprieto. Están también las historias de los inmigrantes en Estados Unidos recopiladas en la antología Sam no es mi tío (2012).

Juan Pablo Meneses visita un pueblo español que recibió a migrantes argentinos en “La patria madrastra” (2011 [2003], pp. 47-66) y Josefina Licitra cuenta sobre los migrantes de Centroamérica que buscan llegar a Estados Unidos en un barco que, por error, los deja en Buenos Aires, en “Polizón de siete mares” (en Aguilar, 2010, pp. 173-184).

El ídolo lejano recuperado siempre tiene un dejo melancólico,

porque el protagonista del viaje muchas veces no llega a su destino y, cuando llega, la realidad que encuentra suele no ser tan perfecta como él la imaginaba o recordaba.

## 1.10. Ermitaño, estrafalario

Ermitaño y eremita son palabras que derivan del griego eremos, que significa yermo o desierto. El ermitaño es un personaje que ha huido del mundo, que ha decidido aislarse por alguna razón religiosa o filosófica. La paradoja es que, para que exista una narración sobre él, su aislamiento no puede ser perfecto. En la Biblia hay relatos sobre aislamientos temporales —el ayuno de Moisés en el monte Sinaí durante cuarenta días y cuarenta noches, la vida en el desierto de Juan El Bautista, el retiro de Jesús antes de salir a predicar por Galilea— que siempre preparan al protagonista para alguna misión. Más tarde, se popularizan las historias de santos católicos que pasan meses, años o toda la vida en sus ermitas: bajo una roca, sobre un árbol o, en el caso de las mujeres, encerradas en celdas de conventos.

El ermitaño es un tipo de estrafalario, palabra que proviene del italiano strafalario, "persona desaliñada". En español tiene dos acepciones, según la RAE: desaliñado en el vestido o en el porte y extravagante en el modo de pensar o en las acciones. Lo singular del ermitaño es que su extravagancia se expresa en soledad, o con un círculo estrecho.

En una sociedad secular las razones místicas para llevar una vida apartada del mundo se han perdido. Por eso el ermitaño se transforma en un personaje ridículo —su extravagancia no tiene sentido— o se hace necesario buscar otras motivaciones que lo justifiquen. El arte es una justificación poderosa.

El motivo del ermitaño implica una cierta admiración por el personaje. El cronista asume que hay un misterio en el otro, imposible de revelar. Es lo que ocurre en los perfiles de Leila Guerriero sobre Nicanor Parra o Marta Minujin, por ejemplo.

Julio Villanueva Chang (2008) elige como personajes a artistas o "genios" que tienen maneras peculiares de relacionarse con el

mundo: Ferrán Adriá, chef que impone una disciplina monacal en la cocina de El Bulli, el mejor restaurante del mundo en su época:

Un plato que cae al piso es una obra maestra del ruido. Pero cuando estalla en El Bulli, el eco se prolonga hasta decibeles de culpabilidad en el expediente de un ayudante de cocina. Todos lo miraron con ojos de escopeta. Lo que en casa es un accidente doméstico y en cualquier restaurante una torpeza profesional, en la cocina de El Bulli es un tabú. (p. 195)

También hay en su nómina estrafalarios que provocan ternura y no temor. Entre ellos están el tenor peruano Juan Diego Flórez, a quien su madre sigue tratando como un niño cuando ya es un hombre, y el alcalde ciego de Cali, destituido por corrupción y, sin embargo, empeñado en defender su inocencia frente a sus electores en el encuentro cara a cara, incluso en una cancha de fútbol:

Minutos antes del final del juego sobre el campo encendieron unas luces artificiales que caían como la proyección de una lámpara. Los arqueros ya no podían ver bien y el público tampoco. La jueza los dejaba jugar, pero ya había acabado el tiempo. Apolinar Salcedo era un buen futbolista cuyo consuelo era pensar que no había sido el peor de los alcaldes. En medio de la penumbra del césped, esperaba otra oportunidad para marcar un segundo gol. (Villanueva Chang, 2008, p. 148)

El motivo del estrafalario permite al cronista plantearse frente a sus personajes con distancia, sin obnubilarse por su fama o su dinero. Como un entomólogo que registra los detalles más sorprendentes de un espécimen muy raro.

## 1.11. Tiranía y tiranicidio, traidor

Frenzel identifica los motivos de la tiranía, el tiranicidio y el traidor en relatos de la Antigüedad y luego, muy marcadamente, en las obras de Shakespeare. En el caso de la crónica latinoamericana son motivos que se expresan en las crónicas más comprometidas con una posición ideológica de izquierda. En las crónicas de Peña están muy presentes los motivos del bandido justo y del rebelde, que tienen como contraparte al tirano y al traidor. El conflicto entre estas dos fuerzas, los buenos y los malos, estructura el libro Los fusileros y las crónicas "La sangre de un poeta", "Manuel Contreras, El Mamo: por un camino de sombras", "El odio mató a Arancibia Clavel" y "Mariana Callejas: por un camino de sombras". En el caso del libro La secreta vida literaria de Pinochet (2013) el motivo dominante es el del estrafalario, pero también está presente el motivo del traidor: el foco del texto está en la manera inescrupulosa en que el protagonista roba ideas de otros para ocultar su mediocridad intelectual:

Había, si no una amistad, una estima mutua, un respeto profesional entre compañeros de armas. El problema vino cuando Rodríguez Tascón tuvo los originales en sus manos y no tardó en reparar, porque la evidencia saltaba a la vista, en que Pinochet le había copiado párrafos completos de la histórica conferencia que había pronunciado en 1949 en la Academia de Guerra. (p. 82)

En la crónica de Martín Caparrós "Videla boca abajo" se manifiesta el horror frente al tirano que no ha recibido su castigo. El narrador adopta una posición ética frente al personaje: se distancia completamente de él, lo desprecia. Hay, sin embargo, también una mirada de asombro frente a él, por su capacidad de seguir haciendo su vida cotidiana a pesar de todas las acusaciones que lo envuelven.

Videla trotando en el parque en el relato de Caparrós (2015) es tan estrafalario como Pinochet en su biblioteca.

Hay algo desafiante en el hecho de correr en un paseo público, no ocultarse en un club, en una quinta. Como quien reivindicara el derecho de usar una ciudad que fue suya. Como quien no temiese a los piquetes de paseantes que le fueran ocupando los espacios, expulsándolo de los espacios que fueron suyos cuando era la muerte. (p. 61)

La traición se manifiesta también en espacios privados. Allí la encuentra Leila Guerriero, en personajes como Yiya Murano y Aurora Venturini: mujeres que falsean y tuercen los episodios de sus vidas, que ocultan las traiciones con que han ofendido a sus más cercanos y que pretenden engañar también al narrador de la historia y, a través de él, al lector. Nuevamente, lo que hace posible que estos personajes protagonicen crónicas es su dimensión estrafalaria, que permite al narrador distanciarse de ellos y, de algún modo, ironizar sobre sus discursos.

## 1.12. Vida deseada y maldita en una isla

Dice Elisabeth Frenzel que “la vida en una isla es siempre una existencia extraña, despierta en la conciencia una oposición entre adentro y afuera, proporciona un sentimiento de actualidad permanente, de continuidad en el cambio; el tiempo se contrae, puesto que su transcurso solo determina el ciclo de la vegetación y no se destaca ni el pasado ni el futuro, mientras que el exterior se le aparece al habitante de la isla como movido, fugaz, perecedero” (1980, p. 376).

Esta sensación del habitante de la isla está presente en la crónica latinoamericana que se sitúa lejos de las capitales del continente. No es necesario que se trate de islas verdaderas: el personaje que se siente fuera del progreso y de la civilización puede encontrarse en la selva de Salcedo Ramos, en el desierto de Marcela Turati, en la ciudad de provincia de Juan Pablo Meneses, de Martín Caparrós o de Leila Guerriero. En su versión optimista, la vida en estos lugares puede ser sencilla y plena de sentido, pero Frenzel la llama “deseada y maldita” porque desde afuera se ve perfecta —una Arcadia— pero desde dentro se percibe que puede ser también un infierno. Es lo que retrata Leila Guerriero en Suicidas del fin del mundo; lo que aparece en segmentos de El interior, de Martín Caparrós, y en las crónicas de viaje de Juan Pablo Meneses. Esta conciencia de las dificultades que se viven cotidianamente en lugares aparentemente soñados es una manera de contrarrestar el exotismo que suele permear los relatos sobre Latinoamérica.

## 2. Análisis transversal

Al identificar los motivos presentes en cada crónica y luego reunirlos en una tabla resumen, se observa que en la crónica latinoamericana destacan varios de los motivos de la literatura universal definidos por Frenzel. Los motivos que aparecen en dos o más autores de la muestra son los siguientes:

| Motivos | Autores |
|---|---|
| Amazona, heroína | Leila Guerriero, Josefina Licitra, Gabriela |
| Añoranza de países lejanos | Leila Guerriero, Juan Pablo Meneses |
| Arcadia, el salvaje noble | Martín Caparrós, Alberto Salcedo Ramos |
| Bajada al infierno | Leila Guerriero, Martín Caparrós, Alberto |
| Bandido justo, rebelde | Martín Caparrós, Alberto Salcedo Ramos, |
| Bufón sabio | Leila Guerriero, Martín Caparrós, Alberto |
| Codicia, avaricia, sed de dinero | Leila Guerriero, Martín Caparrós, Juan Pa |
| Decadente, decadencia, el descont | Leila Guerriero, Martín Caparrós, Juan Pa |
| Emigrante, emigración | Leila Guerriero, Martín Caparrós, Josefin |
| Ermitaño, estrafalario | Leila Guerriero, Julio Villanueva Chang, |
| Ídolo lejano recuperado | Leila Guerriero, Martín Caparrós, Juan Pa |
| Tiranía y tiranicidio, traidor | Leila Guerriero, Martín Caparrós, Cristób |
| Vida deseada y maldita en una isl | Leila Guerriero, Martín Caparrós, Juan Pa |

El cuadro anterior todavía no refleja la relevancia de cada uno de estos motivos en el corpus analizado. Para evidenciar el peso de cada uno, se trasladó su frecuencia a una nube de palabras (a mayor tamaño de la palabra, mayor frecuencia):

La nube muestra que los motivos más frecuentes son la bajada al infierno y el estrafalario; en un segundo nivel, el descontento y, un poco más abajo, el emigrante y la vida deseada y maldita en una isla. Este último se relaciona, tal como se explicó en el punto 1.12, con historias que transcurren en lugares remotos o aislados, a donde no ha llegado el progreso, y que en una primera impresión aparecen como idílicos, pero, con el transcurso del tiempo, muestran sus desventajas. Puede ser un destino turístico paradisiaco o un sencillo pueblo rural: su distancia de la civilización es su gracia y su defecto.

Esta mirada en conjunto no permite ver las importantes diferencias en los motivos que trabaja cada autor. En los casos de los cronistas con un corpus voluminoso publicado en libros, es posible hacer nubes de palabras que reflejan fielmente sus obsesiones. Esta es, por ejemplo, la de Alberto Salcedo Ramos:

Se advierte su preferencia por personajes estrafalarios, pícaros y bufones sabios, y el peso en su imaginario de la Arcadia, esa Colombia prístina, anterior a la violencia y la corrupción.

En cambio, las obsesiones de Cristóbal Peña van por otros derroteros. Sus motivos son la traición, la venganza, el bandido justo y la tiranía, todos relacionados con episodios ocurridos durante la dictadura en Chile:

Las connotaciones de los motivos son distintas en los diversos cronistas. Por ejemplo, el motivo del estrafalario en Leila Guerriero (nueve apariciones) se relaciona con su interés por los artistas: ella los acompaña durante meses para develar cómo funcionan sus procesos creativos. Por eso en su caso también es muy frecuente el motivo del rebelde (catorce apariciones). En el caso de Gabriela Wiener, el estrafalario (nueve apariciones) usualmente se trata de un personaje que desarrolla prácticas sexuales poco convencionales, que lo obligan a apartarse de la vida social. Daniel Titinger (nueve apariciones) busca estrafalarios con un criterio más cercano a lo freak que describe Jaramillo (2012) en su prólogo. Esto implica que la lista debe ser interpretada a la luz del estilo de cada cronista.

Guerriero es la cronista que más motivos aborda, según este análisis. Esto se relaciona, en parte, con un sesgo de la muestra: junto con Caparrós y Salcedo Ramos, es la que más libros de crónica ha publicado (Villoro es también un escritor muy prolífico, pero más en la ficción que en la no ficción; algo parecido aunque en menor escala ocurre con Fuguet), por lo tanto, estos tres cronistas son los que aparecen mejor representados. Sin embargo, incluso comparado con Caparrós y Salcedo Ramos, el corpus de crónicas de Guerriero sigue siendo el más diverso en motivos universales. Ella misma ha explicado en entrevistas que su inspiración escritural viene de la literatura y del arte más que del periodismo: su obra es un reflejo de ese diálogo fluido.

Esta es la nube de motivos de Caparrós:

También es muy variada, reflejo de la diversidad de temas y, como en el caso de Guerriero, de la complejidad de sus historias: una misma crónica remite a una red de motivos. Esto muestra la densidad narrativa de sus textos. En el caso de Caparrós, resaltan el descontento y el decadente, lo que se relaciona con su mirada pesimista respecto de la globalización y sus efectos.

El motivo de la amazona/heroína destaca en Gabriela Wiener, Leila Guerriero y Cristian Alarcón. Esto se relaciona con que estos tres cronistas eligen, con más frecuencia que los demás, a mujeres como protagonistas de sus crónicas. Esta excepcionalidad permite ver que, en general, la crónica latinoamericana otorga relevancia a personajes masculinos, lo que desmiente la idea de que se trata de una escritura contraria a las convenciones de la industria. En la representación de género, al menos, no es distinta de cómo funciona el periodismo en general.

Esta es la nube de motivos de Cristian Alarcón:

Se distingue de las de Guerriero y Wiener en los otros motivos vinculados: la de Alarcón combina la amazona/heroína con motivos de venganza y honor, que son los que justifican al bandido justo, usualmente alguien que se mueve en los márgenes, un expósito. En Wiener, en cambio, la amazona/heroína tiene rasgos estrafalarios:

Si bien en la amazona/heroína Alarcón se emparenta con Guerriero y Wiener, en el bandido justo y la venganza se relaciona con la de Cristóbal Peña y en la bajada al infierno y el expósito se vincula con Josefina Licitra. Aquí se ven los motivos de esta cronista, que se enfoca en habitantes de los márgenes que intentan cumplir sus sueños, pero se enfrentan con demasiados obstáculos:

Algunos cronistas muestran una gran diversidad temática, mientras otros desarrollan toda su obra en torno de uno o dos motivos. En el primer caso se encuentra Leila Guerriero, quien toca prácticamente toda la gama de motivos observada por Frenzel. Juan Villoro y Julio Villanueva Chang también tienen un registro muy amplio. En el otro extremo se encuentran, por ejemplo, Marcela Turati y Cristóbal Peña.

Se puede interpretar que estos cronistas desarrollan un trabajo de denuncia que exige una fuerte especialización, ya que necesitan acceder a fuentes a las que solo es posible llegar después de un trabajo de años en el área. Por ejemplo, Peña ha explicado que pudo entrevistar a los frentistas que participaron en el atentado contra Augusto Pinochet solo después de haber publicado su crónica sobre el crimen de Víctor Jara. Ocurre algo similar con las víctimas

del narcotráfico a las que Marcela Turati entrevista: es su trabajo previo el que le permite ganarse la confianza de fuentes que en general se muestran reacias al contacto con periodistas. A Turati, su trabajo la ha llevado a convertirse en activista de la libertad de prensa contra las presiones del crimen organizado, pero su caso no es común; si bien la mayoría de los cronistas analizados tienen trabajos relacionados con denuncias sociales, también abordan otro tipo de pautas, guiados por su propia curiosidad o por encargo de los medios en los que colaboran.

Los motivos relacionados con el melodrama (entre ellos el adulterio, el hombre entre dos mujeres, la seductora, la esquiva, la esposa difamada, el honor conyugal herido, el pacto de amor secreto) están ausentes de la crónica. Es llamativo, porque el melodrama se ha desarrollado como un género distintivo de Latinoamérica, especialmente en la ficción audiovisual. Sin haber investigado específicamente este tema, es posible elucubrar que, si bien los discursos sobre la crónica afirman que se trata de una escritura de vocación popular, su práctica está distanciada de los intereses de ese público.

Otros motivos ausentes son los que se relacionan con la ciencia y la tecnología (el hombre artificial, la animación de estatua, el golem, el homúnculo). La crónica parece asumir que en Latinoamérica no hay historias suficientemente interesantes en ese ámbito. Es una mirada similar a la de la prensa tradicional: al menos en este ámbito, la crónica no hace nada que ayude a visibilizar fenómenos o dar voz a los (científicos) sin voz.

En síntesis, los capítulos II y III muestran que la crónica es diversa, que se asemeja en muchos aspectos al periodismo tradicional y que dialoga fluidamente con las escrituras de otros continentes. ¿De dónde viene, entonces, la idea de que la crónica es un género completamente rupturista? El próximo capítulo intentará dar una respuesta.

# Capítulo IV

# Qué hablan sobre la crónica

## 1. El discurso sobre el boom

A partir del cambio de siglo, la prensa latinoamericana comenzó a publicar reportajes y columnas en que daba cuenta del vigor del relato periodístico en el continente. Esta pauta de prensa se relaciona con las actividades de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano: sus talleres y reuniones no solo contaban con la asistencia de periodistas y editores de medios, sino que eran cubiertos como noticia por los medios a los que esos profesionales pertenecían. Así, por ejemplo, el primer encuentro de Nuevos Cronistas de Indias se realizó en abril de 2008, y el 12 de julio de ese año el suplemento Babelia del diario El País publicó un artículo llamado "La invención de la realidad", firmado por la periodista colombiana Carolina Ethel (2008), en que afirmaba:

América Latina ha dejado de ser un continente inventado por la literatura para transformarse en un continente redescubierto por los narradores. Un grupo de periodistas se ha situado en la vanguardia literaria con sus ganas de contar cosas que no fueron soñadas en una noche apacible, sino que fueron vistas en el día anterior y de la vigilia, cosas que están pasando. (s/p)

Ethel fue directora de proyectos de la FNPI entre 2004 y 2005 y en el momento de publicar su artículo en El País cursaba el máster de Periodismo que ese diario tiene con la Universidad Autónoma de Madrid. Es decir, se trata de una pauta instalada por una persona muy cercana a la Fundación que contaba con facilidad de acceso a este medio. Con esto no pretendo desestimar el valor de la noticia levantada por Ethel: las pautas de los medios suelen alimentarse de esta forma, más bien azarosa, en que ciertas coincidencias ayudan a que un tema traspase los filtros habituales. Es sensato elucubrar también que puede haber influido el prestigio del que gozaba el

propio Gabriel García Márquez: su presencia carismática marcó los primeros diez años de la FNPI al punto de que muchos periodistas y medios la llamaban, simplemente, la “Fundación García Márquez” (de hecho hoy, a cuatro años de la muerte del escritor, el Premio de Excelencia es promovido por la organización como “Premio Gabo”, y el encuentro en que se entrega, “Festival Gabo”).

Es importante evidenciarlo porque este artículo de prensa de El País es citado frecuentemente en publicaciones académicas como evidencia del auge de la crónica latinoamericana actual. En esa línea también se instala el prólogo de Bárbara Fuentes en su antología Historia de una mujer bomba y otras crónicas de América Latina (2009). Fuentes fue editora de la revista Gatopardo en Colombia y, por tanto, también conocía de cerca el trabajo de la FNPI:

El comentado boom de la crónica en América Latina ya no es una moda. Si se enseña en las universidades; si sus escritores se agrupan, debaten en foros, dictan talleres y se conocen; si varias revistas la incluyen como un ingrediente principal de su contenido, es porque hay un público que espera y pide prensa de calidad, rigurosa y que va más allá de lo inmediato. (p. 13)

La pauta de “el boom de la crónica” era frecuente en los medios colombianos de esos años. El 5 de agosto de 2009 el diario El Tiempo de Colombia publicó el titular “Crónica periodística latinoamericana comienza a ganarle en prestigio al cuento y la novela”. Citaba al director de la revista colombiana El Malpensante, Mario Jursich, también vinculada a la FNPI: “Si se hablara de un nuevo boom latinoamericano, no sería en el campo de la literatura, sino de la crónica”. El contexto era el lanzamiento en Colombia de la antología de crónicas de Leila Guerriero Frutos extraños, ocurrido el 23 de julio de 2009. “Junto a Martín Caparrós y a Juan Villoro —continuó Jursich—, Guerriero bien podría ser un tercer nombre imprescindible”, cita el diario El Tiempo.

Claramente hay un movimiento impulsado desde la FNPI, un

movimiento dentro del periodismo, que se evidencia a través de la prensa colombiana primero, luego en las publicaciones editoriales de Colombia —las antologías de las revistas SoHo y Gatopardo son anteriores a 2010— y que culmina con la decisión de las editoriales Alfaguara y Anagrama de lanzar antologías de crónica latinoamericana en 2012.

Estas novedades editoriales nuevamente alientan al diario El País de España a anunciar el boom de la crónica latinoamericana. Esta vez la autora del reportaje de portada del suplemento cultural Babelia es la propia Leila Guerriero. No se trata de una columna, sino de un verdadero reportaje: Guerriero (2012) entrevista a una decena de editores y cronistas latinoamericanos para respaldar la hipótesis del texto, que está clarísima en su bajada: "La narrativa periodística latinoamericana vive un momento de esplendor". El texto, sin embargo, matiza este optimismo:

Si las casas editoriales de Latinoamérica mostraron, ya a mitad de la década pasada, interés por reflejar esa producción, ahora el género —al que algunos prefieren llamar periodismo narrativo— parece haber despertado el interés de las editoriales españolas (…). A todas esas cosas que pasaron, que pasan, algunos las llamaron auge, otros las llamaron boom, y otros no quieren ni oír hablar. (s/p)

En el texto, un orgulloso Jaime Abello —director y cofundador con García Márquez de la FNPI— vincula este auge con el trabajo realizado por esa organización:

La fundación nació con ese mandato. Empezó en abril de 1995 con un taller que se llamó Taller de Crónica, con Alma Guillermoprieto. En los últimos 15 años se han creado revistas, no se ha parado de producir crónica, y empezaron a publicarse más libros. Pero, aunque la crónica ha ganado más mercado, sigue siendo de nicho. ¿Eso significa que no pasa nada? No. Aquí hay algo. Pero es producto de un trabajo sostenido. Ahora estas editoriales españolas

hacen antologías y cuando se hacen antologías es porque hay un campo y un reconocimiento. (En Guerriero, 2012, s/p)

Otros entrevistados en el mismo reportaje advierten que el boom no es tan glorioso. Por ejemplo, el exdirector de Gatopardo entre 2006 y 2008, Guillermo Osorno, explica:

Hay una nueva generación de periodistas que se formaron leyendo estas revistas, y de editores que inventaron un oficio que no existía. A su vez, esos cronistas se han volcado de lleno al periodismo narrativo, no escriben crónica entre novela y novela. Pero ¿sabes para mí qué sería el signo inequívoco del boom? Sentarme con las patas encima de mi escritorio a esperar a que lleguen a mi cuenta de correo textos arrebatadores, después de que los autores estuvieron con toda calma investigando sus temas, y poder pagar lo justo por esos textos. Y no. Pero sí veo una confluencia de voluntades por hacer periodismo narrativo. Es probable que el gran catalizador haya sido la FNPI y las revistas. (En Guerriero, 2012, s/p)

En esa misma edición, Babelia publica otro reportaje sobre el tema, en que la autora, Cecilia González, aborda los nuevos nombres de la crónica argentina de entonces: Sebastián Hacher, Josefina Licitra, Graciela Mochkofks, Javier Sinay y Cristian Alarcón. Y así presenta sus libros:

Parecen, pero no son ficción. Están escritos a partir de una construcción narrativa literaria y se asemejan a alguna novela. Pero son libros periodísticos, basados en la realidad, sin invención alguna. Bajo ese pacto, un puñado de periodistas argentinos está alimentando la rica y larga tradición de un periodismo que siempre supo combinar una exhaustiva investigación con la calidad de estilo. Son ellos quienes están contando lo que pasa en una

Argentina llena de vida, de fuerza y de problemas. (González, 2012, s/p)

La primera línea de la cita apunta a una de las ideas centrales con que se presenta la crónica en los medios: como un texto tan atractivo que no parece periodismo. Si bien aquí el tono es elogioso, retoma la vieja distinción entre periodismo y literatura como si fuesen planetas distintos. El uso de procedimientos narrativos es visto como exclusivo de la ficción; por lo tanto, la crónica estaría vulnerando una norma y eso sería lo noticioso.

En marzo de 2012, Diego Giménez firma en La Vanguardia de España un artículo en que nuevamente se habla del boom, y en agosto del mismo año Leonardo Tarifeño —quien también ejerce como cronista— publica en La Nación de Buenos Aires un artículo titulado "Periodismo narrativo: el nuevo boom latinoamericano", en que afirma:

La no ficción periodística en lengua española ya alcanzó la mayoría de edad. No necesita comparaciones, ni eslóganes, ni defensas apasionadas. Se justifica por sí misma y cualquier lector curioso está invitado a descubrirla. (Tarifeño, 2012, s/p)

Como se ve, 2012 es el año clave para la consolidación del discurso sobre el boom de la crónica latinoamericana contemporánea: la prensa en España y en Latinoamérica respalda esta novedad en la publicación de las antologías de Alfaguara y Anagrama, que a su vez responde al empuje otorgado a la crónica por la FNPI y las revistas que surgieron a su alero.

El uso de la palabra boom no es casual, ya que remite al famoso "boom latinoamericano" de la novela en los años 60, que agrupó al mismo Gabriel García Márquez con Mario Vargas Llosa, José Donoso, Julio Cortázar y Carlos Fuentes.

Jon Lee Anderson, periodista estadounidense vinculado a la FNPI a través de sus talleres y colaborador de las revistas Etiqueta Negra y Gatopardo, consagra el fenómeno en sus charlas y en una entrevista a la agencia EFE en 2014, que más tarde sería citada por diversos investigadores como evidencia del boom:

No sé quién lo dijo primero, pero yo lo dije sin saber que otro lo había dicho. No es que yo sea un abanderado tratando de vender un producto. Yo sí lo comparo con el boom de la ficción. Estamos frente a un nuevo Boom latinoamericano. Lo digo porque yo no solo me paso la vida aquí. Viajo por América del Norte; Europa, donde vivo; África; Medio Oriente, ando en muchas partes del mundo todo el tiempo y no veo un boom parecido. (EFE, 2014)

En 2013, en su edición especial por sus diez años, la revista cultural Ñ del diario Clarín destacó el boom de la crónica como uno de los hitos de la década. Julián Gorodischer hizo un balance de este fenómeno, ya no como novedad, sino como un proceso histórico:

[Esta f]ue la década en que la crónica se fijó en la vida cotidiana y exhibió la vulnerabilidad del cronista en viaje, en riesgo o en su propio hábitat, marcada por piezas periodísticas que ya son clásicos del género (…) Fue la década en que las principales organizaciones del género de Hispanoamérica se fijaron en el periodismo narrativo argentino, desde el pionero galardón FNPI a “Pollita en fuga” —Rolling Stone, Josefina Licitra, 2004— hasta el reciente Premio González Ruano 2013 para Leila Guerriero por “El bovarismo, dos mujeres y un pueblo de La Pampa”, publicado en la colombiana El Malpensante. Cada vez más variados y abundantes, se multiplicaron los talleres de crónica, como los “masters” de periodismo narrativo de la revista Orsai, los módulos de la flamante área de periodismo narrativo Lab de No ficción —Taller Escuela Agencia (TEA)—, los talleres Anfibios y de la Fundación Tomás Eloy Martínez, que a su vez acaba de anunciar la convocatoria al premio “La voluntad”, un impulso al subgénero de la crónica social. (Gorodischer, 2013, s/p)

Es decir, para Clarín en 2013 ya ni siquiera es necesario debatir sobre si el boom de la crónica es real o no: ya lo asume como parte de la historia cultural argentina.

Las voces disidentes son la excepción: Villarreal (2013) afirma que el “boom” es “artificioso y con fines comerciales” y acusa a los cronistas amparados por la FNPI de ser “una especie de cofradía” con un marcado signo ideológico:

Se distinguen, sobre todo, por una postura que se quiere crítica hacia la violencia del Estado y de los grupos criminales, por la descripción de los graves problemas sociales de los países de América Latina, pero también por su simpatía tácita por regímenes socialistas y autoritarios. (p. 19)

La construcción de un discurso auspicioso frente al fenómeno de la crónica continúa en los años que siguen, ya no solo en la prensa sino también en publicaciones académicas. En España se mira con admiración este auge, que es percibido como esperanzador frente a la crisis que vive el periodismo en ese país. En las citas que siguen, Francisco Sierra y Dolors Palau interpretan lo que ocurre en América Latina como una respuesta creativa ante la realidad del cierre de medios impresos y el discurso imperante sobre la imposibilidad de encontrar lectores para textos periodísticos de largo aliento:

La nueva generación latinoamericana rebate hoy el pesimismo paralizante de los profesionales del sector en España, que han renunciado a alumbrar otros géneros y espacios informativos. El éxito de volúmenes como Antología de crónica latinoamericana actual confirma, en efecto, que aún tiene sentido explorar lo real maravilloso. (Sierra, 2012, p. 23)

Ignorado durante años, el periodismo narrativo de formato extenso ha encontrado en el entorno digital un aliado imprescindible, en especial la llamada crónica latinoamericana, que ha arraigado con fuerza en las publicaciones nacidas en la red en los últimos tres años. La emergencia de este género constituye un fenómeno literario extraordinario. (Palau, 2013, p. 95)

Como se observa en la cita, con frecuencia se habla de un "fenómeno literario", no periodístico. Esto ocurre porque se le relaciona principalmente con la publicación de libros que son, tradicionalmente, el formato consagratorio para cualquiera que aspire a entrar en el canon literario.

Ninguna de las notas de prensa recopiladas para esta investigación entrega datos que respalden la idea del "boom" desde el punto de vista comercial: no hay datos sobre número de ejemplares vendidos, ya sea de revistas o de libros. El aspecto económico del "boom" se aborda solo tangencialmente: los propios cronistas afirman que no pueden vivir de hacer crónicas, porque los medios tradicionales —que son los que pagan bien las colaboraciones periodísticas— no están interesados en publicarlas.

Surge así un misterio: si existe ese "boom", ¿cómo se sustenta? Juan Villoro afirma:

El prestigio de la crónica es mucho mayor a la posibilidad de ejercerla. Hoy es mucho más fácil hacer un seminario de crónica, participar en un premio de crónica, una antología de crónicas, que publicar crónicas en los periódicos. Hay algunos espacios, pero no son suficientes. Tampoco hay una costumbre de que se asignen crónicas regularmente. Los grandes cronistas, entre ellos Caparrós, tienen que financiar ellos mismos sus proyectos. (En Puerta, 2017, p. 170)

Gabriela Wiener, en la nota de Guerriero para El País, explica su caso:

*Etiqueta Negra fue mi escuela. Allí ponían tu nombre junto al de Villoro y Jon Lee Anderson en la portada, e intuías que eso tendría consecuencias. Fue como una inversión a futuro, porque colaboramos por amistad y por fe, gratis. Este puede ser un momento dulce, en el que aparecen estas antologías, pero hay menos espacios y menos dinero. Yo vivo de mi trabajo en Marie Claire y gracias a eso de vez en cuando puedo permitirme escribir una crónica. (Guerriero, 2012, s/p)*

*Etiqueta Negra —una de las revistas emblemáticas de la crónica latinoamericana— usualmente no paga por las colaboraciones, práctica poco habitual en un medio periodístico, pero muy común en revistas académicas y literarias.*

El discurso de los propios cronistas respecto de su trabajo apunta a una práctica más bien literaria, artística, en la distinción que hace Bourdieu en Las reglas del arte (1995): "El proyecto intelectual más pobre vale una fortuna, la que se sacrifica. Mejor aún, no hay fortuna temporal que pueda competir con él, puesto que siempre se preferirá el proyecto" (p. 57). Si se sigue la lógica de Bourdieu, la falta de interés en el éxito comercial del "boom" forma parte de la definición del fenómeno como una manifestación más intelectual y artística que propiamente periodística. Desde otra perspectiva, sin embargo, que las editoriales vendan pocos libros no necesariamente implica que los cronistas se queden sin beneficios: la "alquimia simbólica" del producto acarrea talleres, conferencias, congresos, prólogos que son, en general, actividades pagadas.

En los años recientes, sin embargo, los propios cronistas se han desmarcado de la idea del boom. En diversas entrevistas Josefina Licitra, Leila Guerriero, Martín Caparrós, Juan Villoro y otros han manifestado su distancia. Se ha instalado la idea de que el fenómeno decantó y que le sobrevivió un puñado de autores.

Federico Bianchini, exeditor de Anfibia y ganador de la beca

Michael Jacobs para crónica de viajes de la FNPI, afirmó en una entrevista en 2016:

La crónica es un género que demanda tiempo, recursos (de movilidad, de trabajo, económicos) que los medios masivos no suelen estar dispuestos a asumir. Prefieren trabajar con materiales hechos rápido y de impacto, ya que la coyuntura atrae al click. Creo que lo del boom responde más a una estrategia de marketing que a otra cosa. (En Sartore, 2016, s/p)

Curiosamente, cada cierto tiempo vuelven a aparecer notas de prensa que “descubren” el boom. Ocurrió después del Nobel de Literatura a la periodista bielorrusa Svetlana Alexiévich, que fue interpretado como la consagración de la no ficción en el canon literario contemporáneo. A propósito de eso y de las novedades editoriales de los cronistas más prestigiosos, en marzo de 2016, La Nación de Buenos Aires tituló así su sección de Cultura: “La era de la crónica: el género busca su momento de gloria”. El autor de la nota afirma:

Poco a poco, la crónica se fue convirtiendo en un género cada vez más destacado y, ahora, 2016 podría ser su año de consolidación con colecciones publicadas por editoriales grandes y pequeñas y con un creciente lugar en revistas de toda América Latina. (Gigena, 2016, s/p)

En los hechos, ya han desaparecido muchos de los proyectos destinados a la crónica que surgieron alrededor del 2010. Entre ellos, el suplemento chileno El Semanal, que circuló con el diario La Tercera entre 2011 y 2013, con 135 números en total.

## 2. El discurso sobre el origen

Otra idea muy difundida sobre la crónica latinoamericana actual es su condición de heredera de la crónica de Indias. Nuevamente, en este discurso fue clave el trabajo de la FNPI, que organizó dos encuentros de cronistas (en 2009 y 2012) a los que llamó “Nuevos cronistas de Indias”. En su página web los define como “exploradores contemporáneos, [que] viajan por los territorios urbanos y rurales de Hispanoamérica, para descubrir con el rigor de la reportería y contar con voz propia las historias tiernas, terribles y también asombrosas de los múltiples nuevos mundos que conviven en nuestras sociedades desiguales”.

Fue el propio García Márquez quien instaló este discurso sobre el hilo que une escrituras concebidas con cinco siglos de distancia. Francisco Sierra (2012) lo recuerda así:

En 1982, en la ceremonia de discurso inaugural del Premio Nobel de Literatura, citó la aventura del navegante florentino Pigafetta, cuya crónica de la llegada a América más parecía una aventura de la imaginación que un relato certero de los hechos. Como él, los cronistas de Indias apuntaron un modo y tipo de escritura de lo real maravilloso, que a decir del gran escritor colombiano marcaron el modo de narrar y contar el mundo de las novelas del boom. (p. 22)

Para Sierra, no hay dos lecturas posibles sobre este vínculo.

Este canon fue el que adaptarían José Martí o el nicaragüense Rubén Darío en la nueva literatura moderna y habrían de ser modelos arquetípicos del oficio o figura de autor del nuevo

periodismo latinoamericano. Tal hipótesis ha sido ampliamente corroborada en los estudios de literatura comparada desde el XVI a nuestros días. (p. 22)

El vínculo entre la crónica de los conquistadores y luego de los evangelizadores y la producción cronística actual fue asumido sin mayor cuestionamiento, tanto por los propios cronistas como por la prensa y el mundo académico. El investigador colombiano Andrés Puerta (2011), por ejemplo, resume así la genealogía de la crónica actual:

La crónica es un género latinoamericano, con fuerte acento colombiano. Aunque tiene un origen remoto, que algunos teóricos ubican en el Génesis de la Biblia e incluso hay quienes lo sitúan en el comienzo de las civilizaciones, en Mesopotamia, en el maravilloso descubrimiento de la historia de Gilgamesh, es en América, en momentos definitivos, donde la crónica recibe un impulso vital (…) Es uno de los géneros que más ha influido en el desarrollo de la escritura en América Latina y en Colombia, desde los Cronistas de Indias, El Carnero, el Modernismo, el Boom latinoamericano, hasta los denominados Nuevos Cronistas de Indias. (p. 56)

El investigador ecuatoriano Jeovanny Benavides (2015) retoma esta idea:

Referirse al origen del periodismo literario en Latinoamérica es remitirnos a las crónicas de Indias, que surgieron con la conquista y colonización de América a fines del siglo XV y a lo largo del siglo XVI. Se trata de textos históricos literarios, donde se juega claramente la investigación de los cronistas en esa nueva tierra, mezclada con una prosa hiriente y fantástica en sus descripciones de la fauna, la flora y las costumbres indigenistas (…). Aunque se

trata de una referencia remota, es un antecedente ineludible tanto de la crónica modernista como de la crónica latinoamericana contemporánea. (p. 36)

El vínculo se asevera una y otra vez:

La crónica es un género genuinamente latinoamericano, descendiente de sangre de las Crónicas de Indias, no solamente por la reiteración del mismo referente, de manera justamente "crónica", sino por la capacidad del género de indagar y restituir el presente a través de una participación activa. (Cairati, 2013, p. 44)

El Perú, testigo involucrado en el surgimiento de esta nueva generación de crónicas y padre de perspicaces cronistas modernos, se ha convertido en un país emblema en la puesta en escena de este poderoso género (…). Este país ha sido el que mejor ha guardado la tradición de la Crónica de Indias, en la que, con una intermediación de cuatrocientos años, encontramos ahora la simiente de la nueva progenitura de cronistas urbanos. (Bossio, 2013, p. 63)

Sin embargo, en los textos académicos recopilados para esta investigación no se observa ningún análisis comparado entre la Crónica de Indias y la crónica latinoamericana actual. A simple vista, las diferencias entre ambas crónicas son manifiestas: la Crónica de Indias tenía como receptor al rey, no estaba destinada a la publicación masiva; por lo mismo, no pretendía informar a la ciudadanía ni tampoco contiene los elementos narrativos propios de la crónica contemporánea, ya que estos derivan de la novela decimonónica, es decir, son mucho más recientes.

El vincular la nueva crónica latinoamericana con la crónica de Indias cumple con el objetivo de establecer un linaje propio para el género, anclado en Latinoamérica y, de esta forma, distinto e

independiente de la tradición del periodismo literario anglosajón. Es una manera de negar la paternidad del New Journalism. Los cronistas, partiendo por García Márquez, buscaron sus propios padres y abuelos para construir una genealogía bolivariana.

Más estudiado ha sido el vínculo de la crónica actual con la crónica modernista. El texto de Susana Rotker La invención de la crónica (2015) es fundacional. Sin embargo, su análisis se puede aplicar a la crónica intimista de lo que Eason —como ya se vio en el capítulo II — llamaría "la fenomenología cultural", cronistas que se centran en el yo, como María Moreno y Pedro Lemebel, pero es difícil vincularlos a textos que van en una línea más cercana a la antropología social (nuevamente, en la definición de Eason), es decir, quienes realizan trabajo más propiamente periodístico —centrado en el objeto y, en ese sentido, más "objetivo"—, como Josefina Licitra, Leila Guerriero o Cristian Alarcón.

De hecho, el intento de establecer una continuidad entre la crónica modernista y la crónica actual genera confusión. Desde los estudios literarios se considera como "crónica periodística" un tipo de texto que desde el periodismo se clasificaría como columna de opinión o ensayo: los investigadores en Literatura le atribuyen el carácter de periodístico porque se publica en medios —diarios, revistas o, en el caso de Lemebel, la radio—, pero no necesariamente por su referencialidad. En el caso de Joaquín Edwards Bello, por ejemplo, algunas de sus crónicas se mezclan con sus relatos de ficción, algo que la crónica periodística rechaza.

Como afirma Patricia Poblete (2014),

> [P]ara la crítica académica, la 'crónica' equivale únicamente al texto de no ficción escrito por literatos, y se ignora aquel texto cronístico que se elabora desde la práctica periodística, aunque combinando sus criterios con una lógica compositiva que es innegablemente literaria. Esto porque, desde la rígida clasificación genérica de la que aún no logramos desembarazarnos del todo, la crónica narrativo-periodística, al no surgir desde la cantera literaria, carecería de valor estético, o este sería insuficiente para reconocerle rango de literatura. (p. 1172)

Si desde la academia se busca una genealogía clara por un afán taxonomista, desde dentro de la crónica el afán por tejer un hilo común es una estrategia para contener el desbande. Como bien advierte Sierra (2012),

> [L]os autores incluidos en las colecciones y reconocidos como parte de esta nueva experimentación del periodismo narrativo no comparten las mismas claves políticas, (…) ni comparten tampoco, salvo virtualmente en el ámbito de la cibercultura, espacios en común. Más aún, ni tan siquiera participan de las mismas claves literarias o estéticas en su formación, lo que demuestra que son más cosas las que les separan que las que les unen como creadores o partícipes de un proyecto común. (p. 24)

Un movimiento tan heterogéneo solo puede tender a la dispersión: tener los mismos ancestros puede ser una razón para seguir, al menos, conectados.

## 3. El discurso sobre la hibridez de la crónica

El carácter híbrido de la crónica es otro lugar común en los discursos sobre ella. La metáfora de “el ornitorrinco de la prosa”, acuñada por Villoro en los noventa, aparece una y otra vez en textos periodísticos y académicos, y en una de muchas ocasiones él la explicó de esta manera:

De la novela extrae la condición subjetiva, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector en el centro de los hechos; del reportaje, los datos inmodificables; del cuento, el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica; de la entrevista, los diálogos; y del teatro moderno, la forma de montarlos; del teatro grecolatino, la polifonía de testigos, los parlamentos entendidos como debate: la voz de proscenio, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego; del ensayo, la posibilidad de argumentar y conectar saberes dispersos; de la autobiografía, el tono memorioso y la reelaboración en primera persona […] La crónica es un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría ser. (Villoro, 2012, pp. 578-579)

La investigadora y editora española María Angulo (2013) desarrolla una enumeración similar:

Las crónicas urbanas actuales, definidas como transgenéricas, se nutren del periodismo, pero también de la literatura, de la sociología, etc., no se adscriben estrictamente a una disciplina, sino

que beben de todas (…) Recurren también a estrategias literarias (…) Pero además incorporan metodologías de las ciencias sociales para testimoniar y denunciar procedimientos y vivencias que se ocultan tras determinadas actitudes. (p. 622)

Esta “no definición” de la crónica permite reunir bajo un mismo rótulo textos de muy diversas características, y, al robustecerse en cantidad el corpus, su importancia también crece: si todo es crónica, entonces la crónica es el gran género contemporáneo, tal vez el único. Al evidenciar la creciente importancia del género, los investigadores especializados justifican su interés en él. La “no definición” también calza con las corrientes actuales de los estudios literarios, que rechazan los esfuerzos clasificatorios como anticuados e inútiles para comprender la realidad contemporánea:

Un espacio entre la literatura y el periodismo ha sido ocupado por un sistema escriturario resbaladizo y poco definido que las instituciones han denominado crónica y que se caracteriza por una condición genérica que se postula como transgresora de las normas, inestable, híbrida, o impura, según los diversos trabajos críticos. (Alonso, 2013, p. 2)

Para Rossana Reguillo (2000) esta hibridez es una especie de sublevación, de rebelión (lo que se vincula con la idea de una crónica antihegemónica que, como se vio en el capítulo III, no se observa en todo el corpus de los cronistas reconocidos como tales):

La crónica se re-coloca hoy frente al logos pretendido de la modernidad como discurso comprensivo, al oponerle a este otra racionalidad, en tanto ella puede hacerse cargo de la inestabilidad de las disciplinas, de los géneros, de las fronteras que delimitan el discurso. La crónica, en su estar “allí”, es capaz de recuperar el habla de los muchos diversos, de jugar con las ganas de experiencia,

con la necesidad de un mundo trascendente que esté por encima de lo experimentado y que sea, paradójicamente, experimentable a través del relato. (p. 24)

Los cronistas añaden sus propias no-definiciones. “Un género camaleónico y excéntrico”, lo llama Julio Villanueva (2012, p. 598). “Los cronistas son los X-Men de la prosa”, escribe Boris Muñoz (2012). “¿Por qué? Porque a pesar de ser mamíferos como la mayoría de los animales terrestres (…), vuelan. Volar, en este sentido figurado, significa usar el lenguaje para conferirle a la escritura cierta altivez verbal y un uso de la imaginación que la hacen literaria” (p. 630).

La idea de una crónica híbrida está en el origen del nombre de la revista digital Anfibia, creada por el cronista Cristian Alarcón. En el ensayo titulado “Todos anfibios”, publicado en el sitio web anfibia.com.ar, la cronista María Moreno reivindica esa hibridez como parte de la genealogía de la crónica argentina, desde los modernistas hasta hoy.

Si bien es innegable que la crónica es híbrida, lo mismo puede decirse de gran parte de la creación textual por estos días. Un área floreciente en los estudios literarios es la transmedialidad: la literatura de hoy cruza soportes y lenguajes, lo que obliga a seguir su rastro por diversas plataformas. La hibridez de la crónica no debiera sorprender a nadie familiarizado con el trabajo creativo, aunque sí puede ser incómoda para quien sigue viendo los géneros periodísticos como compartimentos estancos.

## 4. Los discursos de la crónica en oposición al periodismo convencional

Siguiendo el método de Van Dijk, es posible dibujar un cuadro semiótico en que la crónica es el Nosotros y el periodismo tradicional es el Ellos. A cada grupo le corresponde una serie de características que se contraponen a las del otro grupo. No son neutras: el Nosotros reúne rasgos positivos y/o superiores al Ellos, que se queda con los defectos o debilidades. El discurso sobre la crónica se construye por oposición: la crónica hace bien lo que la prensa tradicional hace mal, posee aquello de lo que la prensa tradicional carece.

A partir de los textos analizados, esos rasgos son los siguientes:

### 4.1. Subjetividad contra objetividad

En este discurso, lo subjetivo es mejor que lo objetivo porque es más honesto: el cronista reconoce que mira la realidad desde la perspectiva limitada de un ser humano y explicita que lo suyo es una versión de los hechos. El periodismo convencional, en cambio, está obsesionado con la objetividad, lo que termina por desnaturalizar lo real:

La crónica representa, tanto desde la selección temática como desde el acercamiento a las cuestiones que aborda, un género dotado para canalizar historias que pasan inadvertidas al periodismo convencional, cegado por una voluntad objetivista que impide romper un círculo vicioso de criterios de noticiabilidad y fuentes autorizadas (…). Ello implica una exigencia especial a los periodistas, una labor de reporterismo que va más allá de transcribir declaraciones, que requiere la presencia en el lugar de los hechos, la aproximación a escenarios que no son noticia (poblados inaccesibles, barrios violentos, estaciones de paso) y con ella la captación de detalles que contribuyen a dar verosimilitud, que reflejan el compromiso en lo que se narra. (Palau, 2013, p. 109)

La cronista colombiana Patricia Nieto (2007) presenta la subjetividad de la crónica como un valor, porque le exige al periodista involucrarse como ser humano y no ser un mero transmisor de información, como pretendería el periodismo tradicional:

El cronista es un arquitecto de la verdad. No la verdad objetiva que enseñaban las viejas escuelas de periodismo, sí de una verdad

construida en el intercambio intersubjetivo que sirve de sostén a todo el proceso de investigación. Narrar en periodismo es el oficio de construir versiones de los sucesos del mundo exterior a partir de un juego de equilibrio entre los recuerdos y la voz de los testigos, los datos dormidos en los documentos, los signos alojados en los contextos, y la mirada contemplativa, creativa, reflexiva y comprometida del autor. Así, el perfil del periodista narrador se delinea en torno a su condición de autor, denominación que supone una nueva complejidad epistemológica para quien ha sido considerado como el simple ejecutor del oficio de informar. (p. 153)

En esta cita surge uno de los rasgos relevantes de la crónica para los cronistas y los investigadores, que es su condición de "texto de autor". Es decir, la subjetividad de la crónica es valiosa porque no es la de cualquier sujeto, sino la de uno con talento narrativo y sensibilidad a los fenómenos de la realidad. Como se vio en el capítulo II, efectivamente hay en la crónica una voz autoral reconocible. Desde la perspectiva de los estudios literarios, esto le otorga una jerarquía más alta que la de un texto informativo: la crónica puede ser estudiada como una "obra", en el sentido de "obra de arte", como pieza única que expresa, de alguna manera, el mundo interior del autor. El texto periodístico informativo, en cambio, sería más bien el producto de una cadena de producción, estandarizado (elaborado a partir de una plantilla), que no reflejaría nada sobre su autor. Esta idea sobre el trabajo periodístico parece basarse en los manuales de estilo publicados a partir de los años 50 en España y utilizados con mucho entusiasmo en las escuelas universitarias latinoamericanas a partir de entonces. Se trata de una mirada que engarza con la labor de las agencias informativas en la primera mitad del siglo XX, pero poco tiene que ver con el trabajo periodístico cotidiano. Por algo la firma constituye uno de los bienes intangibles más valiosos de un profesional de la prensa: refleja su singularidad en la escritura y, sobre todo, en el reporteo. Desde los estudios literarios esto no tiene relevancia, pero en el periodismo hace toda la diferencia.

### 4.2. Humanidad contra sensacionalismo

Este es uno de los discursos más frecuentes sobre la crónica. Tanto en el análisis de los propios cronistas como en el de los académicos existe una mirada muy crítica a la forma en que el periodismo convencional retrata los fenómenos sociales. Como afirma Alonso (2013), “discutir con los medios no solo sirve de punto de partida para la investigación, sirve también para señalar el lugar de la crónica como género” (p. 5). Debido a la premura, la falta de preparación respecto de temas sociológicos y antropológicos y la necesidad de vender ejemplares de periódicos o de conseguir mayor sintonía, el periodismo tradicional tiende a rotular de manera sensacionalista y simplista situaciones que son complejas y que tienen matices. La investigadora española Dolors Palau (2013) lo explica así:

La mirada se dirige más allá de los escenarios de poder y se abre paso entre una multitud de voces anónimas que tienen acceso a los medios, que dejan de estar silenciadas para exponer, para narrar una versión de la historia silenciada entre testimonios y fuentes oficiales. (p. 101)

Alonso (2013) afirma que la crónica “ha sido considerada, además, por la mayor parte de la crítica contemporánea de manera directa o metafórica un contradiscurso que se niega a hacer de la noticia un negocio y a traducir los avatares de la violencia cotidiana en los códigos de espectacularización y banalización impuestos por los medios de comunicación social” (p. 3). Montes (2009) coincide en presentar la crónica como un texto “polifónico”, construido a partir de “las voces de los otros (las minorías, las mayorías excluidas, las víctimas, los marginales)” que dan cuenta de una historia “que siempre contradice o pone por lo menos en crisis la versión oficial

de los hechos” (p. 39).

La investigadora argentina Anadeli Bencomo (2007) profundiza la crítica a los medios convencionales, que representan a los protagonistas de las noticias como personajes completamente ajenos al público, a diferencia de la crónica, que acercaría ambos mundos:

> [L]as fórmulas sensacionalistas de representación de la violencia social se vinculan al morbo de un público que se siente distanciado de la materia narrada, dado que los victimarios y las víctimas forman parte de un proceso de espectacularización que excluye al consumidor medio como destinatario directo de las historias macabras que corresponden a unos otros degenerados, criminales, desviados de la norma en la cual se cree inscrito el público lector” (…) “[En cambio] en los textos de estos autores llama la atención la construcción de un nosotros (categoría enunciativa que abarca tanto al cronista como al lector) que aunque se formula imaginariamente como un colectivo interpelado por las redes de la violencia y las narrativas del miedo, se posiciona en contraposición no tanto con el sujeto criminal como en relación con otras instancias generadoras de violencia. (pp. 34-35)

Coincide la argentina Mónica Bernabé (2010), para quien los medios digitales sobre crónica conforman

> un espacio paralelo y autogestionario de periodismo en franca oposición a las estrategias de periodismo de los grandes medios que apuestan a la noticia sensacionalista, de gran impacto y rápidamente desechable, editada desde una política tendiente a la mínima complejidad discursiva para contar historias sencillas, ligeras, en definitiva, una escritura rápida para una rápida lectura. (p. 5)

María Angulo (2013) confronta la crónica argentina con lo que muestran los medios tradicionales:

[La crónica pretende] escapar de los estereotipos que siembra cada día el discurso efectista, amarillista y en ocasiones sectario de muchos medios de comunicación. Un discurso que ha ayudado a difundir e instalar en el imaginario colectivo al “villero drogadicto”, al “negro violento”, al “boliviano estafador”, al “tano racista”, al “internauta antisocial”, o al “gay frívolo” (…) La crónica argentina parte de una convicción política, de denuncia, de dar voz a quienes normalmente no tienen acceso a los medios, de contar sus historias. (p. 618)

Para estos investigadores, los cronistas demuestran no solo cualidades profesionales, sino también humanas, superiores a las que evidencia la prensa convencional:

Retratan su miedo, su dificultad, su descrédito y el de los otros. El choque, la confrontación y la violencia, pero también la cercanía, en muchos casos generacional. Trabajan de cerca la empatía y procuran no juzgar. (Angulo, 2013, p. 621)

La clave del cronista es abordar la realidad desde lo humano, algo que los medios convencionales al parecer no harían:

En las crónicas no es a través de las cifras y los discursos oficiales como se canaliza la información, sino desde la proximidad, desde las pequeñas historias y las fuentes que no tienen cabida en aquellos. (Palau, 2013, p. 102)

Desde el punto de vista de los cultores de la crónica, nombrarla de esta manera les permite designar un tipo de texto que quiere excluirse de las exigencias de los medios convencionales. Esta visión se relaciona con una mirada muy crítica sobre la industria de los medios, una mirada según la cual los medios no publican "la verdad" porque están coludidos con el poder y, por tanto, lo único que hacen es publicar historias que son funcionales al empresariado o a la clase política. Esta es una mirada de izquierda, pero poco estructurada, un poco anarquista. Y frente a esto lo que buscan esos cronistas en particular es denunciar esos discursos naturalizados sobre qué es importante, relevante y urgente, lo que quieren es decir que las reglas impuestas por los medios tradicionales no son sus reglas, y que lo que ellos hacen es contar la verdad en medio de tantas mentiras y de tanto silencio.

Al construir este discurso, tanto los cronistas como los investigadores sobre crónica dejan de lado la historia del llamado periodismo literario o periodismo narrativo en el mundo y en Latinoamérica, que despega y se desarrolla en los espacios de la prensa comercial. Afirmar que su despegue actual en el mundo editorial es "antisistémico" es también inexacto: revistas como Gatopardo y Etiqueta Negra se sustentan en el avisaje, SoHo es una revista que combina mujeres desnudas con artículos narrativos y las antologías que dieron mayor visibilidad a la crónica fueron publicadas por editoriales transnacionales. Los propios cronistas colaboran habitualmente con medios convencionales mientras desarrollan proyectos personales de periodismo literario que después publican en formato de libro. El abismo entre la crónica y la industria periodística no es real.

Esto genera una tensión en el cronista, como artista y como mercader:

Les advierto [a los periodistas recién egresados] que no solo van a tener que escribir y viajar (los dos grandes amores del periodista), sino que deberán aprender a buscar temas, producir historias, vender artículos, financiar reportajes, negociar una buena paga, y además cobrarla. Y para cobrarla no solo deberán tener paciencia (algunos, especialmente en Latinoamérica, llegan a tardar más de

un año en pagarte), sino que también deben tener una adecuada cuenta de banco, facturas internacionales (el freelance suele trabajar para varios países) y hasta un código Swift para los reembolsos en otras monedas. (Meneses, 2009, p. 38)

Para Mónica Bernabé (2010), esto forma parte de la evolución natural de la crónica hacia constituirse en una forma de literatura:

El/la cronista, como habitante de fronteras, se destaca por su destreza para moverse en la ambigüedad: produce textos que aspiran a ser valorados más allá de lo perecedero de la noticia aunque, en lo inmediato, se empeña por hallar un comprador (…). En la larga lucha por la conquista de la autonomía del arte, la crónica estuvo asociada a los estómagos antes que al espíritu (…) A partir de su inserción en el periodismo como mercancía, la crónica cumplió y cumple funciones decisivas en el campo cultural y literario. Podríamos decir que es un doble recurso: al mismo tiempo que representa la posibilidad de un ingreso de dinero es una estrategia para forjar un nombre de autor. (pp. 2-3)

### 4.3. Burocracia contra pasión

Hay otra dimensión en este Ellos y Nosotros, que tiene que ver con la crónica como forma de arte. Es la mirada del que considera esto una pasión incontenible, una vocación, la de contar historias, y que se distancia completamente del burócrata que llena plantillas de texto para publicar rápido en el periódico. El tinterillo, el notario, el maquillador de muertos, lo llaman Leila Guerriero y Julio Villanueva Chang. El funcionario.

Los propios cronistas han construido un discurso crítico respecto del quehacer de sus colegas en los medios. Dice Marco Avilés: "Trabajé en El Comercio durante tres años, al cabo de los cuales me retiré del periodismo diario con las mismas excusas del vegetariano ante la carne: hace daño" (en Jaramillo Agudelo, 2012, p. 23).

Su editor en Etiqueta Negra, Julio Villanueva Chang, se explaya:

Una de las mayores pobrezas de la prensa diaria —sumada a su prosa de boletín, a su retórica de eufemismos y a su frecuente conversión en escándalo y publicidad— continúa pareciendo un asunto metafísico: el tiempo (…). El trabajo de un reportero de diario suele ser un tour sin tiempo para el azar ni la reflexión: páginas programadas, entrevistados programados, escenarios programados, respuestas programadas, tiempo programado (…) No hay noticias, solo comunicados. Y descubrir se ha vuelto escandalizar (…) Solo queda tiempo para actuar en apresuradas entrevistas de un solo acto. Pero no queda tiempo para entender de verdad el drama completo. Menos para traducir, por medio de una historia, su significado. (En Jaramillo Agudelo, 2012, p. 24)

Coincide Meneses: "El periodismo de todos los días busca dar el

golpe noticioso, aunque el golpe noticioso dure apenas 7 minutos, y ya es noticia vieja". (En Aguilar, 2010, p. 69)

Villanueva afirma que estas convenciones del periodismo están matando a la industria. Esta idea es interesante; remite a una interpretación muy reiterada en los textos analizados: los cronistas insisten en interpretar la caída en las ventas de los medios impresos como el resultado de una mala elección en las pautas y una mala edición de los contenidos, es decir, como efecto de un mal periodismo, lo que evidentemente es una lectura incompleta, ya que deja fuera del análisis el contexto, real e indesmentible, de la transformación tecnológica global que, a su vez, han transformado el ecosistema de los medios de comunicación: si la población se informa crecientemente a través de medios sociales gratuitos como Facebook y Twitter, y si accede también en forma gratuita a los sitios web de los medios tradicionales (televisión, radio, periódicos y revistas) principalmente a través de sus dispositivos móviles, es evidente que la disminución sostenida en la venta de ejemplares impresos de medios periodísticos no puede ser atribuida ni única ni principalmente a un mal desempeño de editores y reporteros.

Esta explicación tan miope se explicaría por dos razones.

La primera es la frustrante experiencia vivida por algunos cronistas con sus editores, descrita así por Villanueva:

Aún hay editores que en America Latina insisten en tratar a un cronista como el payaso-artista del periódico, alguien con licencia para publicar disparates, melodramas y chistes. En algunos círculos, la crónica se ha ganado la reputación de la loca de la casa, pero también la de la idiota de la casa. (En Jaramillo Agudelo, 2012, p. 589)

Esta vivencia no puede ser extrapolada a todos: Caparrós, por ejemplo, en su libro Lacrónica describe con mucho entusiasmo su aprendizaje del oficio en los periódicos argentinos y agradece la libertad que siempre tuvo para plantear nuevas secciones y

formatos. Sus críticas a los editores actuales que quieren publicar textos para “lectores que no quieren leer” apunta más al desconcierto de esos editores que a su falta de visión.

La segunda razón es que atribuir la crisis de los medios impresos a un error humano implica que se puede resolver remediando ese error. No se trataría, entonces, de un cambio de época; no sería el reemplazo del carruaje por el automóvil, sino de un proceso de depuración en el que, finalmente, sobrevivirán los mejores periodistas, los cronistas, y los mejores medios: los que publican crónica.

En ese contexto, los cronistas consideran que su oficio es una especie de apostolado: dar voz a los sin voz, visibilizar las experiencias de la gente que está fuera del poder, denunciar los males de Latinoamérica y del mundo globalizado. El cronista está donde está la historia, aunque eso le implique sacrificios personales. “El cronista requiere no tener demasiada noción del peligro y requiere, además, presencia de ánimo, sangre fría, en fin —el cronista como héroe, la crónica como heroína—, valor para investigar su tema, para exponerlo, para asumir las consecuencias de lo que dice”, afirma Jaramillo Agudelo (2012, p. 43). Sin embargo, en el análisis temático del capítulo anterior se vio que no toda la crónica se vuelca hacia la denuncia social, y que su pauta es más variada de lo que se podría esperar de los discursos sobre ella. La crónica también admite historias de famosos, de ricos y de poderosos, que suelen ser abordados con la distancia —y muchas veces la ironía— que le corresponde al buen periodismo.

## 4.4. Crónica subalterna contra crónica hegemónica

Como se advierte, pese a la desconfianza de la crónica respecto del periodismo convencional (y viceversa), en la práctica existe una fluida comunicación entre el mundo de la crónica y la industria de los medios. Esto ha generado, entre investigadores del ámbito de los estudios culturales, un discurso que contrapone dos maneras de hacer crónica: una más bien ingenua y complaciente con la prensa tradicional, frente a otra rupturista que, para estos académicos, constituiría la verdadera crónica.

Mónica Bernabé cuestiona, por ejemplo, la definición de crónica contenida en las bases del concurso de la FNPI de 2009: una investigación periodística —incluida la biografía— sin limitación temática, realizada en profundidad, escrita con una marcada voz de autor y apelando a estrategias y recursos propios de la narración de ficción. Desde el punto de vista del periodismo es impecable, ya que al partir por el concepto de "investigación periodística (…) en profundidad" se entiende que exige una gran cantidad y calidad de fuentes vivas y documentales, y que la información recogida de ellas debiera ir modificando la pregunta o hipótesis inicial de investigación de un modo similar a como se construye la teoría fundamentada en datos o grounded theory, método sociológico para la recolección y análisis de datos cualitativos planteado por Barney Glaser y Anselm Strauss en su libro The Discovery of Grounded Theory (1967). La grounded theory, como la investigación periodística, busca entender un contexto específico a partir de los datos que ofrece el propio contexto, es decir, a partir de la información que emerge de los datos recopilados por el investigador. La diferencia, por supuesto, está en el objetivo final de cada uno: la investigación científica apunta a generar conocimiento nuevo que se incorpore al corpus de la disciplina (y que usualmente es conocido y evaluado casi únicamente por la comunidad científica), mientras la investigación periodística presta un servicio a la sociedad a través de, por ejemplo, la visibilización de un

fenómeno que podría ya estar descrito por la ciencia, pero que no es conocido por la ciudadanía y que, a través del relato y la contextualización de la experiencia de personas reales, resulta ser una historia nueva y relevante.

Desde la perspectiva de investigadores como Bernabé (2010), sin embargo, esto no es suficientemente valioso. Para ella lo que verdaderamente constituye crónica

Va más allá de cumplir con el protocolo que envuelve a la relación entre periodismo y literatura. Por el contrario, despunta en textos que se proyectan sobre las tramas de la cultura, de sus mercados y de sus industrias para reclamar por el costado humano de las prácticas sociales y sus derivas afectivas. (p. 9)

Lo "correcto", según esta mirada, es hacer una crónica contrahegemónica o, en palabras de Sierra (2012), "poscolonial, subalterna, melodramática, hortera y, si se me permite la expresión, de voluntad sureña, que mira y observa a ras de tierra el orgullo de ser y vivir de los olvidados de la tierra". Parafrasea el título de un libro del cronista peruano Daniel Titinger para afirmar que "la nueva crónica latinoamericana es la expresión creativa de las letras de la lucha de los cholos contra el mundo" (Sierra, 2012, p. 28).

Se advierte aquí la idea de que este tipo de crónica "no se vende", "no cede" ante las presiones económicas ni políticas, ni tampoco se pierde en los estereotipos construidos por la prensa tradicional o hegemónica. Es la culminación de un proceso histórico: la crónica contemporánea "verdadera" sería aquella que se alinea con los desposeídos contra los poderosos.

Pretende dar una visión no oficial de la historia contemporánea, quiere ser memoria popular y trata de otorgar voz a aquellos sectores de la sociedad mexicana que no tienen acceso a los medios de expresión y a los medios masivos de difusión, distribuidores de

las versiones oficiales de los eventos políticos y sociales. (Kuhlmann, 1989, p. 200)

Por supuesto que, al contar las historias de los marginados, la crónica correría el riesgo de “normalizar” esas tensiones, hacerlas más digeribles para el público masivo. El cronista debe hacer permanentemente un esfuerzo por no caer en esa trampa. Para Reguillo (2000), la crónica “verdadera” debe generar “recelos y sospechas en unas rutinas periodísticas, académicas, literarias, cuya tarea ha sido, en lo general, la de domesticar lo ‘desconocido’ sometiéndolo a unos marcos cercanos y conocidos” (p. 28).

Es decir, desde esta perspectiva el cronista debiera evidenciar los conflictos de la sociedad actual, una obligación que hace eco del “extremar las contradicciones de clase” del marxismo clásico. Todo lo que no responde a este férreo compromiso con los oprimidos es visto por estos investigadores como oportunismo:

La crónica (…) tiene una vertiente normalizada que se somete a las demandas del mercado, siempre ansioso de productos nuevos y excitantes. En este tipo de escritura se despolitiza estetizando su carácter transgresor con el barniz de la nostalgia por el pasado, y construye un sistema de representación kitsch y conformista, pródigo en estilizaciones y estereotipos consumibles sobre la vida cotidiana, las modas, lo raro, lo marginal o lo traumático. Una serie de textos que fueron publicados desde comienzos del año 2000, fecha a partir de la que el auge de la crónica se hace más intenso, aparecen como el lado oportunista de un género que, aun respondiendo a las demandas del mercado editorial, no abandona su tono testimonial (…). La misma tensión entre contradiscurso y apetencias del mercado por lo marginal se observa en aquellas crónicas en que, a modo de reportaje de investigación o testimonio, se difuminan las fronteras entre el compromiso social, la denuncia y el oportunismo editorial. (Montes, 2009, p. 3)

Lago y Callegaro (2012) llegan a construir un cuadro en que comparan lo que llaman “crónica hegemónica” con la “crónica verdadera” o “nueva crónica”, en la representación más evidente —entre todo el material analizado para este capítulo— de la matriz “ellos” y “nosotros” que plantea Van Dijk. Aquí está el cuadro completo:

| Crónica hegemónica | Nueva crónica |
|---|---|
| • Mirada que busca la ilusión de o | • Mirada subjetiva que busca proximidad |
| • Interés noticioso por ricos, famo | • Interés por lo cotidiano, historias margin |
| • Ambición por abarcar la totalida | • No renuncia a la totalidad pero lo hace |
| • Soportes tradicionales de la pren | • Soportes no convencionales (blogs, libro |
| • Fuentes autorizadas (jueces, func | • Testigos, protagonistas dando cuenta de |
| • Construcción cronológica del rel | • Técnicas de producción como el montaj |
| • Cobertura del suceso ajustado a | • Mayor extensión y trabajo de campo de |
| • Acopio de datos precisos para lo | • Desinterés por señales de evidencialidad |
| • Paradigma del consenso (natural | • Paradigma del conflicto (toma en cuenta |

(Lago y Callegaro, 2012, p. 248)

Este paralelo merece varios comentarios desde el punto de vista periodístico. La primera línea alude a las características del narrador y, como se vio en el capítulo II, en la crónica (y, en general, en el periodismo literario) conviven narradores heterodiegéticos con otros homodiegéticos, narradores que comentan con otros que no lo hacen, narradores con acceso a múltiples ángulos con otros que solo ven la situación desde la perspectiva de uno de los personajes. En sus libros, el narrador de Cristian Alarcón suele ser un testigo silencioso y, sin embargo, es mencionado por Bernabé, Reguillo y otros como uno de los "cronistas verdaderos". En las crónicas de Alberto Fuguet el narrador relaciona todo lo que ve con sus experiencias previas (películas, música, libros, viajes), pero esa subjetividad no pretende salvar el mundo: en su caso es, simplemente, la expresión de sus obsesiones.

La segunda línea se refiere a los motivos de la crónica y, como quedó demostrado en el capítulo III, no tiene fundamento: la crónica latinomericana actual se ocupa de las víctimas de la violencia, pero también se interesa por los intelectuales, los empresarios y las estrellas de la televisión: lo que define la pauta de la crónica es, sobre todo, la posibilidad que brinda un personaje de reflejar a través suyo un motivo universal. Esto es lo que otorga a la crónica su perdurabilidad. Leila Guerriero escribió sobre Alan Faena, el dueño de los hoteles Faena; Julio Villanueva retrató a Ferrán Adriá, el chef creador de El Bulli; Diego Osorno publicó un libro sobre Carlos Slim, el multimillonario mexicano, y ninguno de ellos podría ser acusado de no hacer "crónica verdadera". Hay que leer sus textos para entender que ninguno hace un periodismo obsecuente con el poder ni con la fama, lo que es más bien un rasgo de calidad profesional, sea el autor cronista o no.

En la tercera línea se evidencia la distancia de estos investigadores con los procedimientos narrativos que son frecuentes en el periodismo. Ninguna buena crónica, así como ningún buen texto periodístico, pretende abarcarlo todo. El periodismo exige hacer foco, y el periodismo narrativo encarna ese foco en el caso particular: una historia valiosa en sí misma y como síntesis de un

fenómeno mayor.

La cuarta línea, referida a los soportes, también es discutible. Afirmar que la buena crónica solo se puede hacer gratis en blogs autogestionados es transformarla en una actividad filantrópica o en un hobby; en la historia del periodismo se han publicado grandes investigaciones que han puesto en jaque al poder desde los medios tradicionales: el caso Watergate desde el Washington Post, la red de pedofilia en Boston desde el Boston Globe, y en Chile toda la cobertura que se hizo de las violaciones de los derechos humanos desde radio Cooperativa, las revistas Apsi, Cauce y Análisis, y ya en la transición en el trabajo del diario La Época. Por supuesto que hoy, con la crisis de avisaje en los soportes tradicionales (y el hasta ahora bajísimo trasvasije de ese dinero a los soportes digitales), la tensión entre el interés de los avisadores y el interés del periodismo se ha acentuado, pero se trata precisamente de eso: de una tensión, lo que implica que hay una fuerza en el periodismo que sigue presente. Si no fuera así, el público simplemente se hubiera marchado.

La quinta línea también hace una distinción arbitraria, en este caso sobre las fuentes. Si bien es cierto que la crónica privilegia los testimonios, eso no significa que no acuda a las fuentes expertas o a las autoridades, si es necesario para contar bien la historia. Por supuesto que las aborda con una distancia crítica, las contrasta y, si advierte falsedades o confusiones, las evidencia. De nuevo: esto no es privilegio de la crónica, sino de cualquier buen trabajo periodístico. Lo mismo ocurre con los detalles a los que se refiere la séptima línea: todo texto periodístico que utilice procedimientos narrativos exige un minucioso reporteo, no simplemente para dar verosimilitud a la historia, sino por sobre todo porque se trata de información necesaria para que el público se interese por el fenómeno de la realidad que se le está comunicando y lo comprenda cabalmente.

Sobre la estructura, la crónica no es necesariamente fragmentaria, ni el texto periodístico tradicional es cronológico (más bien se le podría acusar de lo contrario: de partir por el final, o por el clímax, que usualmente equivale a la noticia).

Y sí: un cronista que publica en un diario o una revista tiene espacio

y tiempo restringidos. Estas son limitaciones históricas, que se han validado para medios de derecha y de izquierda, conservadores y revolucionarios. Los nuevos medios digitales resuelven este problema no solo para los cronistas, sino que para todo el periodismo. Hoy tenemos espacio infinito y no existe la hora de cierre, pero nadie está pagando lo que se necesita para sostener una estructura que genere todos estos contenidos.

La última distinción plantea que la "crónica convencional" tendría una actitud obsecuente con el poder, mientras la "crónica verdadera" sería aquella que acentúa el conflicto. Esto se entiende en el contexto latinoamericano, en que los medios de comunicación usualmente pertenecen a la misma elite que gobierna o que influye fuertemente en los gobiernos de la región. En estos países, si los medios quieren confrontar a esas elites, deben estar dispuestos a ser muchas veces perseguidos o asfixiados económicamente. En Estados Unidos, en cambio, los diarios más influyentes, como The New York Times o The Washington Post, se plantean como guardianes de los intereses ciudadanos frente al poder y confrontan a los gobiernos y a las elites, lo que en ningún caso pone en riesgo su supervivencia como medios. Ellos serían, en la denominación de Lago y Callegaro, "convencionales" y, a la vez, una muestra del mejor periodismo; no necesitan elegir entre la supervivencia como empresas y la actitud crítica ante el poder. Sin embargo, en Latinoamérica esta ecuación aparece muchas veces como imposible, y eso lleva a pensar que solo se puede hacer investigación de calidad —"crónica verdadera", en los términos de Lago y Callegaro— poniendo en riesgo la estabilidad laboral y a veces hasta la seguridad personal.

## 5. La crónica en el campo cultural latinoamericano

A estas alturas, se hace evidente que el fenómeno de la crónica no se puede explicar desde su dimensión puramente textual, sino que es necesario abordarlo como un producto dentro del campo cultural, controlado a su vez por las llamadas “elites simbólicas”, conformadas por periodistas, escritores, artistas, directores, académicos y otros grupos que ejercen poder sobre la base del “capital simbólico” (Bourdieu, 1995, 1998). Estos tienen una relativa libertad y, por ende, un relativo poder en cuanto a decidir sobre los géneros de discurso dentro de sus esferas de poder y en cuanto a determinar los temas, el estilo o la presentación del discurso. Este poder simbólico no se circunscribe a la articulación en sí misma, sino que se extiende al modo de influencia.

Estas elites simbólicas “son los fabricantes del conocimiento, las creencias, las actitudes, las normas, la moral y las ideologías públicas. De tal modo que su poder simbólico es también una forma de poder ideológico” (Van Dijk, 2009, p. 66).

Existir socialmente, explica Bourdieu (1995), significa ocupar una posición determinada en la estructura social y estar marcado por ella, particularmente bajo la forma de automatismos verbales o de mecanismos mentales, y también depender, considerar y ser considerado; en síntesis, pertenecer a unos grupos y estar inserto en unas redes de relaciones (p. 56).

Antes de 1994, durante la segunda mitad del siglo XX, el periodismo narrativo latinoamericano existía con autores ampliamente reconocidos, como los mexicanos Alma Guillermoprieto —colaboradora habitual en revistas estadounidenses, como New Yorker y National Geographic—, Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska, el argentino Tomás Eloy Martínez y el colombiano Gabriel Garcia Márquez. Sin embargo, al tipo de texto que ellos escribían no se le denominaba de un modo distinto al del periodismo, y era publicado usualmente en revistas y en

suplementos de periódicos.

Lo que ocurrió a partir de la creación de la FNPI es que los periodistas del continente interesados en este tipo de escritura se reunieron, se conocieron y establecieron lazos. Es decir, se constituyeron como un grupo en el campo cultural latinoamericano, un grupo con los mismos objetivos que tienen todos los movimientos culturales: obtener reconocimiento y prestigio.

Lo que busca el actor es "hacerse un nombre conocido y reconocido, capital de consagración que implica un poder de consagrar objetos (es el efecto de marca o de firma) o personas (mediante la publicación, la exposición, etc.), por lo tanto de otorgar un valor, y de sacar los beneficios correspondientes de esta operación" (Bourdieu, 1995, p. 224).

Los movimientos en el campo de la cultura no buscan necesariamente el éxito económico. Por el contrario, para validarse desde una perspectiva artística, dice Bourdieu, deben mostrar que no los mueve el dinero, sino la vocación.

Los cronistas han seguido esta regla casi sin excepción. Ellos mismos han planteado que no viven de la crónica porque no se puede vivir de ella, porque no es bien pagada por los medios ni por las editoriales, y que por tanto utilizan recursos propios para desarrollar sus proyectos de crónica, para ser felices o al menos "para no estar tristes", como dice Titinger.

La crónica no es bien pagada, además, porque el pago nunca compensa todas las horas y la energía que demanda su elaboración. Semanas y hasta meses de trabajo, primero en la recolección del material y luego en la escritura, cuya ejecución se asemeja a la de cualquier obra de arte. Guerriero ha detallado su método: transcribir sus grabaciones, que pueden superar fácilmente las cincuenta horas de conversación; imprimir y resaltar todo lo que parece interesante; buscar un inicio y, cuando ya lo tiene, comenzar a escribir versiones del texto final: sus versiones también pueden superar las cincuenta, con cambios mínimos entre una y otra. Ella afirma que este proceso le puede llevar dos semanas y que en ese período hasta se olvida de comer. Un observador externo podría interpretar que entra en lo que el psicólogo Mihály Csíkszentmihályi

(1975) llama “flujo”, un estado mental en que una persona está inmersa en una actividad que ama y que realiza extremadamente bien, al punto de olvidarse de todo lo demás y no sentir cansancio, hambre ni aburrimiento. El especialista lo descubrió al entrevistar a artistas sobre su proceso creativo. Con mayor o menor intensidad, todos los cronistas manifiestan entrar en este mismo estado al escribir. Es una manera de mostrar al mundo que lo suyo es una práctica que tiene mucho de artística. En la medida en que la crónica se acerca al arte aumenta su prestigio en el campo cultural.

Para esto, sin embargo, la crónica debiera cumplir con otra de las reglas del arte, que es bastarse a sí misma: a medida que se aleja del oficio periodístico más técnico —la nota breve en la página web, cuya efectividad se mide en clics— su comunicabilidad pierde importancia. “A medida que va creciendo la autonomía de la producción cultural, crece también el intervalo de tiempo necesario para que las obras consigan imponer al público (las más de las veces oponiéndose a los críticos) las normas de su propia percepción que aportan con ellas” (Bourdieu, p. 129).

Esta es la principal dificultad que enfrenta la crónica para validarse en el campo cultural como un movimiento autónomo, separado de la industria periodística: no puede avanzar demasiado en establecer sus propias reglas de recepción, ya que todavía está muy vinculada a los códigos y los soportes convencionales del periodismo. Esto suele ser así, salvo casos excepcionales, como Martín Caparrós, quien ha construido un camino que le permite desechar el rótulo de periodista y, con ello, el mandato de elaborar mensajes accesibles para el público masivo:

Quiero creer que soy un escritor, que a veces escribo ficción y, a veces, no ficción. Y, segundo, una cosa es escribir con la idea de que uno será leído y otra cosa es escribir para tratar de adaptarse a esa lectura. Por supuesto que uno escribe pensando que será leído, porque si no, no escribiría, pero es muy distinto colocar la decisión de lo que uno va a hacer en ese supuesto sujeto externo que esperaría algo de uno. Yo no escribo para el público ni para la gente ni para nadie… Hago lo que puedo. (En Aguilar, 2010, p. 296)

Bourdieu explica que, a medida que el campo va ganando autonomía y va imponiendo su propia lógica, los géneros que involucra (su producción) se diferencian también, y cada vez con mayor nitidez, en función del crédito propiamente simbólico que poseen y confieren y que tiende a variar en razón inversa al beneficio económico; es decir, mientras más masiva es la obra, menor es su beneficio simbólico y, por tanto, menor es el prestigio que otorga. La calidad social del público (calibrada principalmente en función de su volumen) y el beneficio simbólico que proporciona determinan la jerarquía específica que se establece entre las obras y los autores en el interior de cada género (Bourdieu, 1995, p. 178).

En el campo literario, por tanto, se genera un grupo de obras destinadas a satisfacer las expectativas del gran público y otras que son dirigidas a un mercado restringido. Los libros de crónica apuntan a este último, que es donde se encuentran los lectores formados para apreciar este género y los propios productores, los cronistas. Esto permite distinguir claramente la producción de libros de crónica de otro tipo de publicaciones periodísticas, como los libros de investigación sobre temas de actualidad. Estos no son crónica, porque su objetivo es llegar al público masivo con textos destinados al consumo inmediato. Están unos escalones más abajo que los libros de crónica en la jerarquía del prestigio literario, aunque no necesariamente en la del prestigio periodístico.

Aquí se revela otra de las tensiones de la crónica: por un lado, busca constituirse en un movimiento relevante en el campo literario, lo que se demuestra en todos los discursos que defienden su inclusión en el canon. Pero, al mismo tiempo, la crónica y sus cronistas buscan el reconocimiento del periodismo tradicional, y que esto se traduzca en más espacios de publicación o mejores remuneraciones.

La relación ambigua con el periodismo tradicional, a través de la construcción de un discurso Nosotros/Ellos demostrada en el capítulo anterior, pero al mismo tiempo con numerosos vasos comunicantes, se complejiza aún más cuando aparece el componente generacional. En el campo cultural las diferencias en función del nivel de consagración separan a las generaciones artísticas, “que se oponen como lo ‘nuevo’ y lo ‘viejo’, lo ‘original’ y

lo ‘superado’, dicotomías decisivas, a menudo casi vacías, pero suficientes para clasificar y hacer que existan, al menor coste, grupos designados —mejor que definidos— por etiquetas que responden al propósito de producir las diferencias que pretenden enunciar” (Bourdieu, 1995, p. 188).

Si bien la crónica latinoamericana actual reconoce maestros —García Márquez, Guillermoprieto, Martínez y, un poco más cerca en edad, Caparrós, Guerriero, Villoro y Salcedo Ramos—, existe un discurso extendido entre los cronistas jóvenes respecto de la novedad de su propuesta, principalmente frente al periodismo convencional. El movimiento se plantea, así, como una etapa superior frente a las viejas reglas periodísticas, un perfeccionamiento del oficio.

Esto es similar a lo que Avelar (2000) vio en los escritores del boom latinoamericano: una percepción de sí mismos como una generación “superior”, destinada a dar por fin autonomía a la narrativa continental, a desatarla de sus viejos amarres con la novela europea. En el caso de los cronistas, se percibe también la ambición de construir un periodismo nuevo, propio de América Latina, desvinculado del patronazgo del periodismo estadounidense y, en cambio, vinculado con la literatura propia del sur, con su tradición del relato oral, con sus héroes y sus historias. Esto es lo que explica que tan tozudamente se lo intente conectar con la Crónica de Indias. Es como si todo el periodismo tradicional latinoamericano, el de las grandes empresas periodísticas, fuese irrelevante.

Elegir maestros, elegir una genealogía, elegir dónde publicar, es crucial. “A cada autor, a cada forma de producción y de producto, corresponde un lugar natural (ya existente o que hay que crear) en el campo de producción y porque los productores o los productos que no están en el sitio que les corresponde —que están, como se suele decir, ‘desplazados’— están más o menos condenados al fracaso”, afirma Bourdieu (1995, p. 250) y por eso para los cronistas es tan importante publicar en revistas como Etiqueta Negra, Gatopardo o El Malpensante, aunque les paguen poco o nada: porque son espacios de legitimación, tal como lo es publicar un libro.

En este camino de la crónica para validarse en el campo cultural,

que finalmente es una lucha por la supervivencia, cada detalle debe tener un sentido. Las señas distintivas, dice Bourdieu, “producen la existencia en un universo en el que existir es diferir, ‘hacerse un nombre’, un nombre propio o un nombre común (el de un grupo)” (1995, p. 237). Para formar parte del grupo los cronistas establecen lazos entre sí, se elogian en público, pero también envían mensajes de advertencia a través de la prensa sobre algunos oportunistas que no son verdaderos cronistas. No dan nombres para el registro, pero la propia selección de las antologías y los nombres que se repiten en las revistas permiten detectar quiénes son los cronistas validados entre sí y a quiénes dejan fuera de su grupo. Es inevitable: como diría Bourdieu, “definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido en el campo” (1995, p. 334).

Como afirma Poblete (2017),

> [E]s claro que el actual boom de la crónica es, más allá de una decisión y una estrategia editorial/comercial, la más reciente arremetida del periodismo en el afán de reconfigurar el campo cultural, para equiparar de una vez por todas el estatus del cronista al del literato. Este movimiento se asienta en un modo textual específico, pero rebasa con mucho sus límites; prueba extrema de ello es que puede reconocerse el valor estético de una crónica, pero no por ello se concede el estatus de “escritor” o “literato” al reportero que la compuso. (En López Hidalgo, 2017, p. 215)

Significa que la batalla de la crónica por validarse en el campo cultural aún está en marcha y no es claro que vaya a resolverse a favor de ella. Un ejemplo es el trabajo que el chileno Juan Pablo Meneses continúa realizando por validar conceptos de su invención, como el “periodismo portátil” y el “periodismo cash”: su más reciente proyecto, financiar la compra de un dios en la India y escribir un libro sobre la experiencia, fue seleccionado por Start Up Chile para buscar inversionistas. Si bien Meneses ha planteado en diversas entrevistas que su objetivo es parodiar el concepto del emprendimiento hoy en boga, su propuesta no ha sido respaldada

públicamente por cronistas consolidados como Guerriero, Caparrós, Villoro o Salcedo Ramos. La enorme diversidad de proyectos individuales que implica la crónica latinoamericana actual, algunos de ellos en posiciones ideológicas muy distantes, se traduce en una multiplicidad de trayectorias centrípetas que, a medida que pasan los años, acentúan cada vez más la dispersión.

# Capítulo V

## De qué hablamos cuando hablamos de crónica (una reflexión sobre los géneros)

En este recorrido por los textos, los autores y las investigaciones sobre crónica latinoamericana actual ha sido recurrente la pregunta: ¿es la crónica un género? Y, si lo es, ¿se trata de un género nuevo, propio de Latinoamérica y de estas últimas décadas? La respuesta, desde el punto de vista textual, debiera ser un no: como se vio en el capítulo II, todas las características escriturales de la crónica han sido ya detectadas en los estudios sobre periodismo literario en Estados Unidos y Europa. Respecto de su contenido, revisado en el capítulo III, sí hay temas propios de la crónica, lo que se explica por su condición de texto situado geográfica y temporalmente.

Sin embargo, como se observa en el capítulo IV, el fenómeno de la crónica latinoamericana actual no se entiende cabalmente si no se conoce toda la producción de discursos a su alrededor. Es en gran medida lo que dicen los cronistas, los periodistas y los académicos lo que configura aquello que ha sido llamado "crónica" en las décadas recientes.

Esta particularidad de la crónica obliga a revisar la noción de género para responder, finalmente, a la pregunta sobre si ella es un género en sí mismo o no.

La definición de género ha estado en discusión desde la época clásica. Aristóteles distingue, según los modos de imitar, dos grandes grupos, que hoy corresponderían al narrativo (un narrador cuenta las acciones humanas) y el dramático (uno o más recrean esas acciones, las actúan), y los subdivide según su objeto de imitación: si son acciones de hombres superiores, iguales o inferiores a los reales. Los estudios literarios clásicos tomaron la Poética de Aristóteles como base para establecer una taxonomía estricta de los géneros, aunque el mismo filósofo no planteara en su texto todas las posibilidades de la creación literaria: el género lírico es un añadido posterior.

La idea de géneros estáticos se fue debilitando en los estudios literarios a lo largo de los siglos, al punto de que hoy prácticamente se ha dejado de lado esa noción. Los estudios periodísticos, sin embargo, retomaron el afán taxonomista que alguna vez tuvo la literatura. En un intento por definir una disciplina científica propia,

los investigadores del periodismo intentaron crear una clasificación genérica que dialoga poco y nada con los estudios literarios. El resultado es una propuesta que hoy, a la luz de las transformaciones vividas por la industria de los medios de comunicación social, está muy lejos de reflejar la multiplicidad de formas que adquieren durante su circulación los contenidos periodísticos.

Por eso, en vez de plantear desde el comienzo de esta investigación una definición de género, se ha preferido el camino inverso: recorrer los textos de crónica y los discursos sobre ella en busca de particularidades textuales, epitextuales y paratextuales que ayuden a construir esa definición. Esa búsqueda culmina en este capítulo. Aquí se abordará la idea de género primero desde los estudios periodísticos, porque debieran ser los más pertinentes dado el carácter periodístico del corpus seleccionado. Sin embargo, las limitaciones de esta disciplina para analizar esos textos llevarán a ampliar la búsqueda a los estudios literarios y los estudios culturales. En cada caso se aplicarán las reglas de los géneros a lo analizado en los capítulos anteriores, para ver cómo cada perspectiva ilumina el problema desde el ángulo que le es propio.

## 1. La discusión genérica desde el periodismo

Jacques Kayser, en el contexto de sus estudios respaldados por la Unesco sobre la morfología de los diarios, instaló en los años 50 el concepto de género para clasificar los textos publicados en el soporte impreso. Se trataba, por tanto, de una herramienta para el análisis cuantitativo de los mensajes periodísticos, desarrollada en Latinoamérica al alero de Ciespal. En España, explica Parrat (2008), la Universidad de Navarra innovó en 1959 al dictar el primer curso sobre géneros periodísticos. El profesor a cargo era José Luis Martínez Albertos, quien más tarde sería el autor de uno de los manuales más utilizados sobre el tema, Redacción periodística. Los estilos y los géneros en la prensa escrita (1974).

En ese manual distingue tres grandes categorías de textos: informativos (información y reportaje objetivo), interpretativos (reportaje interpretativo y crónica) y de opinión (artículo o comentario). Explica que su interés es impulsar una correcta enseñanza del periodismo con una teoría precisa que permita clasificar, analizar y valorar los textos periodísticos. Desde su perspectiva, la calidad del texto mejora en la medida en que es más clara su adecuación a un determinado género. Por el contrario, la mezcla de géneros puede llevar a transmitir al lector una idea incorrecta de los hechos.

Gomis (1989) coincide con Martínez Albertos y considera que los géneros periodísticos deben ser estrictos para que el lector tenga claridad a la hora de abordar los textos: no se puede confundir hechos con opiniones. A partir de esto, Casasús y Núñez (1991) destacan en el periodismo moderno la autonomía de sus géneros textuales respecto de la literatura, el derecho y la política.

Fontcuberta (1993) distingue cuatro géneros fundamentales —noticia, reportaje, crónica y comentario—, y asocia su aparición histórica a las diferentes etapas del periodismo. Así, la consolidación de los géneros de opinión correspondería a la etapa

del periodismo ideológico; el periodismo informativo se caracterizaría por el predominio de lo que los anglosajones denominan story, con los géneros noticia, crónica y reportaje; y el periodismo de explicación estaría asociado al auge del reportaje en profundidad.

Gomis (1989) enfatiza la evolución histórica de los géneros, en respuesta a las demandas sociales y los objetivos de la profesión periodística, de manera que pueden ser entendidos como un método de interpretación sucesiva de la realidad social. Propone una clasificación similar a la anglosajona: en información (noticia, reportaje, entrevista y crónica) y comentario (crítica, cartas al director, artículo, columna, editorial y viñeta de humor).

Como se observa, en esta teoría de los géneros la crónica ocupa un lugar muy claro. Martínez Albertos (1974) escribe que es una "narración directa e inmediata de una noticia, con ciertos elementos valorativos que siempre son secundarios respecto a la narración del hecho en sí. Intenta reflejar lo acaecido entre dos fechas: de ahí le viene su origen etimológico en la Historia de la Literatura" (p. 77). Agrega que tiene "un estilo directo y llano, esencialmente objetivo, pero que al mismo tiempo debe plasmar la personalidad literaria del periodista" (ídem). Entrega otras dos características: que las crónicas suelen ser secuenciales, es decir, que aparecen publicadas como una serie de un mismo autor, y que este autor es un reportero que escribe desde la sala de redacción (cuando se trata de una serie sobre un mismo tema) o como corresponsal o enviado especial, cuando son crónicas sobre una ciudad o un viaje. Gomis coincide con estas distinciones.

La dificultad inmediata con esta definición es que implica algunas obligaciones que la crónica latinoamericana actual se salta, como la obligación de relatar una noticia. Con frecuencia los cronistas plantean que ellos llegan cuando la noticia ya pasó, cuando los reporteros ya se fueron (Salcedo Ramos, 2012, p. 324). Afirman que su pauta es la vida cotidiana, las personas "de a pie", no las autoridades ni la gente poderosa.

El resultado es que los propios autores de crónicas reniegan de las definiciones de esa teoría periodística, en un contexto en que esas definiciones son tensionadas también por las nuevas textualidades

de los medios digitales, por la mezcla y complementariedad de los formatos (texto, audio, video, productos interactivos). Es posible que parte de la confusión con que hoy el público recibe la mezcla de noticias, publicidad y opinión que circula en los medios digitales se deba a la ausencia de un mapa genérico que les permita saber qué esperar y cómo abordar cada mensaje. Para la formación de los profesionales de la información es también crucial. Como afirma Parrat (2008), es difícil imaginar la enseñanza del periodismo sin este instrumento pedagógico.

En este punto de la reflexión se hace pertinente volver a un debate antiguo en los estudios literarios: ¿un género es simplemente una manera de clasificar textos que ya existen (es decir, funciona en retrospectiva) o tiene también un componente normativo, prescriptivo, como propone Martínez Albertos? En ese caso, ¿qué ocurre con los textos que se apartan de los géneros ya establecidos? Aristóteles planteaba que los géneros evolucionaban hasta alcanzar "su propia naturaleza" (García Yebra, 1974, 1447a), lo que implicaría llegar a un punto de estabilidad. Los géneros periodísticos se encuentran muy lejos de esa meseta: los avances tecnológicos y las transformaciones en la industria de los medios dificultan incluso el distinguir la versión "definitiva" de un texto en particular: en la web se multiplican versiones, compartidas y modificadas sin que a veces se les pueda seguir el rastro, ya sin sus vínculos con el autor ni con el medio que realizó la publicación original.

Si el periodismo impreso está en vías de ser reemplazado por el periodismo digital, como tantos expertos vaticinan, no solo la definición de crónica desde el periodismo, sino toda la teoría sobre los géneros periodísticos debiera ser actualizada radicalmente.

## 2. La discusión sobre los géneros desde los estudios literarios

“Sería un signo de auténtica modernidad en un escritor no someterse ya a la separación en géneros”, afirmaba Torodov (1988). Postulaba que los géneros literarios son actos de enunciación que siguen ciertas reglas definidas históricamente. Estas no son estáticas; cada obra importante las modifica y de ese modo mueve las fronteras de su género. Así, cada nuevo género nace de la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación.

Esta mirada es útil para evaluar la crónica que, como se mostró en los capítulos anteriores, es un tipo de texto especialmente conectado con su contexto histórico y geográfico. Intentar analizarla desde una perspectiva puramente textual impide ver cómo dialoga con los fenómenos de su tiempo.

Al existir como una institución, los géneros funcionan como “horizontes de expectativas” para los lectores y como “modelos de escritura” para los autores. Esto se manifiesta tanto en el texto como fuera de él, incluso en la cubierta del libro. Los lectores, dice Todorov, conocen los géneros por la crítica, la escuela, el sistema de difusión del libro o simplemente de oídas; aunque sean conscientes de ese sistema.

Su mirada dialoga con la de Bajtín, para quien no es posible la comunicación si no se reconocen y utilizan los géneros, es decir, tipos relativamente estables de enunciados. Los géneros discursivos delimitan un horizonte de expectativas acerca de lo que será enunciado; definen, también, las características de una situación comunicativa, distribuyendo los roles de los participantes y construyendo un sistema de representaciones que se superpone con esa situación. Los géneros influyen en todos los niveles de textualización: en el tema, el estilo y la composición, es decir, la forma de organizar las partes de un texto.

De este modo, “el análisis del discurso desde el punto de vista de la enunciación no es el análisis de ‘una parte’ de este discurso, sino un análisis de este discurso en su conjunto, del punto de vista de la relación que él constituye entre el enunciador y el destinatario” (Verón, 1985, p. 5).

Abordar la crónica desde esta perspectiva permite salir del callejón en que la deja la teoría de los géneros periodísticos. Aquí ya no mira el género desde la prescripción, no hay un texto ideal con el cual comparar cada crónica, ejercicio que tendría como objetivo ver cuánto le falta a cada texto real para alcanzar el modelo. Desde la perspectiva de Todorov, y en especial de la de Bajtín, no hay taxonomías estrictas, sino un continuo en el cual el surgimiento de textos como las crónicas periodístico-literarias es el resultado de un diálogo con muchas otras voces: del periodismo, de la literatura, de las ciencias sociales, del cine, de otras artes, voces presentes en las plataformas digitales, en el audiovisual y en la cultura impresa. Todo enunciado, dice Bajtín, es la respuesta a un enunciado anterior. Y todo enunciado tendrá su respuesta, de alguna manera: cuando un lector lo interprete en algunos siglos más o cuando un youtuber lo comente desde otro continente en los próximos treinta segundos.

## 3. Los géneros en los estudios culturales

Esta mirada dialógica de Bajtín abre la puerta a un modo de análisis que entiende el texto y su contexto como parte de fenómenos culturales complejos.

Tesche (2006) afirma que los géneros son marcos de referencia que median entre las condiciones de producción y de reconocimiento e interpretación de los enunciados. En ese sentido, el género puede ser comprendido como un proceso de sistematización de temas, ambiente, estructura y estilo que hace que los textos presenten entre sí lo que Wittgenstein (2006) llamó una “memoria de familia” o “memoria de pertenencia”.

Entendemos que géneros son normas artificiales y prescripciones para el juego que se entabla en el campo mediático, no descripciones esenciales de la naturaleza intrínseca de sus productos. Son convenciones, muchas veces importadas de otros “territorios” culturales, reelaboradas por los medios en momentos específicos de su historia, susceptibles de cambio y sustitución. (p. 5)

El género, afirma también, es el sustento de las prácticas mediáticas, que son rutinas de comportamientos conformadas por muchos elementos interconectados. “La práctica mediática mantiene [con el género] una relación dialéctica de aceptación, cambio y revisión movida por el imperativo de innovar sin perder la capacidad de inmediato reconocimiento de su producto” (2006, p. 8).

El género remite a la idea de pertenencia, de identidad, explica Tesche. Pero esa identidad es relacional, se sitúa dentro de una

compleja red de textualidades.

Si bien su reflexión es motivada por productos televisivos (series y telenovelas), al estar inserta en la línea de los estudios culturales es válido aplicarla al análisis de la crónica. En el escenario que observa Tesche surgen aspectos del fenómeno que usualmente no son analizados desde los géneros periodísticos ni desde los literarios: el discurso de la industria editorial, por ejemplo, que durante los últimos veinte años ha ayudado a levantar la crónica como un género novedoso y actual, a través de acciones como la creación de sellos y colecciones dedicadas a la crónica, el uso de cintas en las portadas en que se destaca "el boom de la crónica", la validación de nuevos cronistas por medio de la recomendación que hacen de sus obras los cronistas ya consagrados (esta es una estrategia común en la industria literaria, pero no en la periodística, por eso es llamativo). La industria periodística ha sido ambivalente con el género, pero existen ejemplos de revistas y suplementos de diarios tradicionales que en el mismo período han optado por rotular como "crónica" textos que incorporan procedimientos narrativos y con una voz autoral muy clara (por ejemplo, la revista Sábado y la revista Domingo de El Mercurio, el periódico The Clinic, el ya desaparecido suplemento El Semanal de La Tercera). Se trata del mismo tipo de texto que en los años 80 era llamado "reportaje"; por ejemplo, los trabajos de Luis Alberto Ganderats en la entonces llamada Revista del Domingo antes eran reportajes y hoy, en la revista Domingo, son crónicas. Se trata de la misma voz autoral y similares procedimientos narrativos: solo cambió el contexto, la industria periodística.

Desde el punto de vista de los géneros periodísticos, antes o ahora habría un error en la clasificación. Desde el punto de vista de los géneros literarios, desde la perspectiva de Bajtín y Todorov, habría que buscar la agrupación, el cluster de textos con los que estas crónicas actuales dialogan. Desde los estudios culturales, las estrategias de marketing de las editoriales, la influencia del discurso de la prestigiosa FNPI en los editores de los medios tradicionales tanto como en sus reporteros y la creciente atención de la crítica literaria y la investigación académica a los textos llamados crónica, forman también parte de las reglas de este género.

Otro investigador en audiovisual, Mittell (2001), destaca la necesidad de abordar los géneros desde una perspectiva foucaultiana. Para Foucault, las formaciones discursivas son sistemas de pensamiento situados históricamente, categorías conceptuales que definen experiencias culturales dentro de sistemas de poder más grandes. Las formaciones discursivas a menudo están naturalizadas, pero son culturales. Mittel afirma que todas estas formaciones discursivas tienen también géneros.

Así como Foucault afirma que los discursos son siempre procesos de poder, los géneros también están constituidos por relaciones de poder. Los géneros no son categorías neutrales, sino que están situados dentro de sistemas de poder más grandes y, por lo tanto, vienen "totalmente cargados" con implicaciones políticas (…) Incluso en los casos en que la política puede parecer secundaria, poner en primer plano cómo las articulaciones específicas de los géneros surgen de las relaciones de poder puede apuntar hacia algunas ideas importantes sobre ambos géneros y temas culturales más amplios. (Mittel, 2001, p. 19)

Para estudiar un género, explica, habría que reunir enunciaciones diversas del género de la más amplia gama posible de fuentes, incluidos documentos corporativos, reseñas y comentarios de prensa, cuentas de revistas comerciales, parodias, políticas regulatorias, prácticas de audiencias, manuales de producción, otras representaciones de los medios, anuncios publicitarios y los textos mismos. Vincular estos numerosos discursos comenzará a sugerir patrones a gran escala de definiciones, significados y jerarquías genéricas, pero deberíamos llegar a estas macrocaracterísticas a través de un análisis de microinstancias. Aunque sin duda surgirán discontinuidades y rupturas entre definiciones, significados y valores, los discursos genéricos apuntan hacia regularidades más grandes que proporcionan la apariencia de estabilidad y coherencia en un género.

Mittel (2001) advierte contra la idea de que se puede llegar a distinguir un género estable, coherente y claro:

Aunque la reunión y la vinculación de los significados crean la apariencia de un núcleo genérico, este centro es tan contingente y fluido como los discursos más ‘marginales’. En cualquier momento dado, un género puede parecer bastante estable, estático y limitado; sin embargo, ese mismo género podría funcionar de manera diferente en otro contexto histórico o cultural. (p. 11)

Para él, las preguntas que motivan este capítulo, como ¿qué significa la crónica? o ¿cómo podemos definir la crónica? son inadecuadas, y lo que debiera plantearse es más bien ¿qué significa la crónica para una comunidad específica?

Los reporteros jóvenes, por ejemplo, ¿por qué se interesan en la crónica?, ¿qué buscan en ella?, ¿qué no les satisface en el periodismo convencional?

Lo interesante de esta perspectiva es que ilumina un aspecto de la crónica que no ha sido posible abordar en esta investigación desde otros aparatos teóricos, y es lo que ella representa en el contexto de la crisis mundial del periodismo impreso. Es por lo menos curioso que en los últimos veinte años, mientras se acelera el cierre de revistas y periódicos en papel; los equipos de trabajo se achican y “juniorizan”, reemplazando a los periodistas con mayor experiencia por reporteros recién egresados y mal pagados; las labores de estos nuevos colaboradores se multiplican —se les pide que reporteen, redacten, hagan fotos y videos, graben podcasts y difundan todo esto en redes sociales— y los tiempos de reflexión entre el reporteo y la publicación desaparecen. Mientras todo eso ocurre, surge una corriente de periodismo que se podría llamar “lento” —en la línea de la “slow food”—, que proclama la posibilidad de que exista un reporteo calmado, profundo y exhaustivo, despojado de sensacionalismo, libre de las ataduras del “golpe noticioso” y de tener que rotular la realidad de manera maniquea; y una escritura delicada, elegante, nutrida de la literatura y de la historia. Suena totalmente contraintuitivo y, sin embargo, esa corriente prende entre los reporteros, que acuden con entusiasmo a los talleres de crónica de la FNPI, y es recogida como pauta noticiosa por los

mismos medios de comunicación que no se interesan en publicar crónica. La crónica se vuelve un boom de periodistas: los periodistas van a los talleres, compran los libros y las revistas, sueñan con ser cronistas.

La propuesta de Mittel permite incorporar todos estos factores en el análisis del fenómeno de la crónica y plantear una nueva hipótesis: mientras los medios impresos se derrumban en Europa y en Estados Unidos —con admirables y escasas excepciones: The New York Times, que sostiene el papel con 2,3 millones de suscriptores en digital[3]; New Yorker y Atlantic Monthly, con suscriptores fieles al impreso, y Pro Pública, medio digital financiado por donaciones de sus lectores— los periodistas latinoamericanos quieren que este proyecto latinoamericano, la crónica, sea también realidad.

# Conclusiones

En Latinoamérica se ha instalado un uso de la palabra “crónica” que excede por mucho su definición estricta, sancionada en España. Un análisis de la evolución histórica en el empleo de este término demuestra que han existido diversas maneras de hacer crónica, cada una adecuada al público y a los medios de difusión de su época.

Hoy la crónica latinoamericana está disgregada en múltiples líneas, desde la más contemplativa hasta la de investigación periodística. Se enfrenta, además, a un escenario complejo, con la fragmentación de las audiencias, la hiperespecialización del conocimiento y la decepción frente a los grandes proyectos modernizadores. Todos los problemas de la posmodernidad cruzan por la crónica. No podría ser de otra manera, si la crónica es un registro, una representación del presente.

La crónica es hoy, por tanto, una manera de hacer periodismo que se superpone y cruza los géneros tradicionales: la noticia, el reportaje, el perfil, la columna de opinión. Al hacerlo, problematiza o al menos plantea preguntas sobre lo real y sobre las formas de representar y de narrar que utilizan el periodismo y la literatura.

A partir de los textos (prólogos, entrevistas, columnas de opinión) de los propios cronistas y de sus editores y antologadores contemporáneos, se puede interpretar el discurso de los nuevos cronistas latinoamericanos respecto de su obra como el logro de un estadio superior en el desarrollo del periodismo de nuestro continente, e incluso una salida posible frente a la crisis de la industria de los periódicos.

Al revisar las publicaciones sobre la crónica, realizadas por los mismos cronistas, los periodistas de las secciones de cultura de los periódicos y los académicos que estudian el fenómeno, se distingue un proceso de decantación que ha implicado dejar atrás el discurso sobre el boom que se instaló especialmente a partir de 2012, para delinear una lectura más fina que resalta a los grandes cronistas vivos —Caparrós, Guerriero, Villoro, Alarcón, Salcedo Ramos—, ya legitimados como escritores, es decir, consagrados dentro del canon literario. Mientras, buena parte de las revistas de crónica y de sus colaboradores ha desaparecido o se ha reformulado, al no encontrar

apoyo en los lectores ni en los avisadores para continuar en esos proyectos.

Sin embargo, desde la perspectiva de los estudios culturales, no se puede rechazar una parte del fenómeno de la crónica como espuria por estar relacionada con exitosas o fallidas estrategias de marketing editorial. Desde esta mirada, todas las prácticas relacionadas con la crónica latinoamericana actual —las crónicas mismas, las revistas que las han publicado, las colecciones lanzadas por las editoriales, los premios y becas ideados por fundaciones y universidades, las investigaciones— forman parte de un género que, según se puede concluir de esta investigación, interesa principalmente a los periodistas, ávidos de detectar un fenómeno nuevo en la sociedad y ansiosos también de hallar una respuesta distinta a la tan anunciada desaparición del periodismo impreso. Lejos ya de la esperanza de generar proyectos rentables y, por tanto, sustentables, los cronistas de hoy, los que sobrevivieron al boom y han encontrado su lugar en el campo cultural, transitan entre la publicación en plataformas digitales y la de libros. Lejos del auge, instalados simplemente en el contar buenas historias.

Finalmente, la investigación sobre la crónica debe hacerse cargo de los cambios en la industria de los medios y abordar las nuevas plataformas: cómo se están contando las historias de no ficción hoy en los medios digitales, cómo circulan esos textos y cómo son recibidos. Un estudio reciente de Grinberg (2018), que abarcó 7,7 millones de visitas a 66.821 artículos en siete sitios web periodísticos de Estados Unidos, muestra algo interesante respecto de los lectores de un sitio web de revista:

> [T]ienen casi el doble de probabilidades de dedicar lecturas más largas [200 a 300 palabras por minuto hasta terminar el artículo] que los visitantes en cualquier otro sitio. Esto va en contra de la creencia de que la lectura en dispositivos digitales, particularmente del contenido de las páginas web, disminuye la capacidad de las personas para mantenerse interesadas en la lectura durante largos períodos (p. 7).

Si una de las grandes preguntas sobre la crónica es si de verdad se trata de un tipo de texto que los lectores valoran, o si solo responde al interés de quienes las escriben, valdría la pena indagar sobre su recepción real. Después de todo, se trata de periodismo, y por tanto solo tiene sentido en la medida en que haya quienes lo necesiten para entender y vincularse con el continente en que vivimos.

## *AGRADECIMIENTOS*

A Gonzalo Saavedra e Ingrid Bachmann, por haberme guiado y acompañado en el proceso de elaboración de la tesis doctoral que dio origen a este libro.

A Constanza Mujica, Lorena Amaro y María Angulo, por sus comentarios a mi tesis. Espero haber recogido la mayor parte en esta versión del texto.

A Patricia Poblete y Claudio Lagos, quienes también aportaron en esa revisión.

A Esteban Cabezas, por la paciencia y generosidad de leer y corregir innumerables veces este manuscrito.

A Diego, Catalina e Ismael, por el tiempo que les robé para hacer esta investigación.

A Luisa y Ángel, por creer.

# *BIBLIOGRAFÍA*

## CRÓNICAS ANALIZADAS

Alarcón, C. (2013 [2003]). Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Santiago: Aguilar.

Alarcón, C. (2013 [2010]). Si me querés, quereme transa. Santiago: Aguilar.

Caparrós, M. (2009 [2006]). El interior. Buenos Aires: Seix Barral.

Caparrós, M. (2012). Entre dientes. Crónicas comilonas. Oaxaca: Almadía.

Caparrós, M. (2014). El hambre. Buenos Aires: Planeta.

Caparrós, M. (2015). Lacrónica. Madrid: Círculo de Tiza.

Fluxá, R. (2014). Solos en la noche. Zamudio y sus asesinos. Santiago: Catalonia.

Fluxá, R. (2016). La cruz de un Hijitus. En AA.VV., Lo mejor del periodismo chileno 2015. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

Fluxá, R. (2017). Crónica roja. Santiago: Catalonia.

Fuguet, A. (2009). La axila del mundo. En Aguilar, M. (Ed.), Travesías inolvidables. Las mejores crónicas de viaje de revista Domingo. Santiago: El Mercurio-Aguilar.

Fuguet, A. (2010a). No es ciudad para débiles. En AA. VV., Premio Periodismo de Excelencia 2009. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

Fuguet, A. (2010b). Leyendo Londres. En Aguilar, M. (Ed.) Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina. Santiago: Universidad Finis Terrae.

Fuguet, A. (2011). Missing. Santiago: Alfaguara.

Guerriero, L. (2006). Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico. Buenos Aires: Tusquets.

Guerriero, L. (2009). Frutos extraños. Crónicas reunidas 2001-2008. Buenos Aires: Aguilar.

Guerriero, L. (Ed.). (2011). Los malditos. Santiago: Universidad Diego Portales.

Guerriero, L. (2013a). Plano americano. Santiago: Universidad Diego Portales.

Guerriero, L. (2013b). Una historia sencilla. Barcelona: Anagrama.

Guerriero, L. (2015). Zona de obras. Barcelona: Anagrama.

Guerriero, L. (Ed.). (2015). Los malos. Santiago: Universidad Diego Portales.

Licitra, J. (2007). Los imprudentes. Historia de la adolescencia gay-lésbica en la Argentina. Buenos Aires: Tusquets.

Licitra, J. (2011). Los otros. Una historia del conurbano bonaerense. Buenos Aires: Debate.

Meneses, J. P. (2011 [2003]). Equipaje de mano. Santiago: Lolita.

Meneses, J. P. (2013). Niños futbolistas. Buenos Aires: Blackiebooks.

Meneses, J. P. (2015). Una vuelta al tercer mundo. Santiago: Debate.

Peña, C. (2007). Los fusileros. Crónica secreta de una guerrilla en

Chile. Santiago: Debate.

Peña, C. (2013). La secreta vida literaria de Augusto Pinochet. Santiago: Debate.

Peña, C. (2006). La sangre de un poeta. En AA. VV., Lo mejor del periodismo de América Latina. México: Fondo de Cultura Económica.

Poniatowska, E. (2013 [1971]). La noche de Tlatelolco. México: Ediciones Era.

Salcedo Ramos, A. (1999). De un hombre obligado a levantarse con el pie derecho y otras crónicas. Bogotá: Aguilar.

Salcedo Ramos, A. (2011). La eterna parranda. Crónicas 1997-2011. Bogotá: Aguilar.

Salcedo Ramos, A. (2013). El oro y la oscuridad. La vida gloriosa y trágica de Kid Pambelé. Santiago: Lolita.

Salcedo Ramos, A. (2015a). Botellas de náufrago. Bogotá: Luna Libros.

Salcedo Ramos, A. (2015b). Los ángeles de Lupe Pintor. Crónicas. Oaxaca: Almadía.

Titinger, D. (2006). Dios es peruano. Historias reales para creer. Lima: Planeta.

Titinger, D. (2012). Cholos frente al mundo. Lima: Planeta.

Titinger, D. (2014). Un hombre flaco. Retrato de Julio Ramón Ribeyro. Santiago: Universidad Diego Portales.

Turati, M. (2012). Guerra contra el luto. En Meneses, J. (Ed.), Generación ¡bang! Los nuevos cronistas del narco mexicano. México: Planeta.

Villanueva Chang, J. (2009). Elogios criminales. Santiago: Random House Mondadori.

Villoro, J. (2004). Safari accidental. Ciudad de México: Planeta.

Villoro, J. (2005). Los once de la tribu. Crónicas. Ciudad de México: Punto de Lectura.

Villoro, J. (2006a). Dios es redondo. Barcelona: Anagrama.

Villoro, J. (2006b). Tiempo transcurrido. Crónicas imaginarias. Oaxaca: Almadía.

Villoro, J. (2011). 8.8: el miedo en el espejo. Una crónica del terremoto en Chile. Santiago: Universidad Diego Portales.

Villoro, J. (2014). Espejo retrovisor. Ciudad de México: Seix Barral.

Walsh, R. (2003). Operación Masacre. Buenos Aires: De la Flor.

Wiener, G. (2014). Llamadas perdidas. Lima: Estruendomudo.

Wiener, G. (2015 [2007]). Sexografías. Bogotá: Seix Barral.

**ANTOLOGÍAS DE DIVERSOS AUTORES ANALIZADAS**

Aguilar, M. (Ed.). (2010). Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina. Santiago: Universidad Finis Terrae.

Angulo, M. (Ed.). (2015). Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo. Barcelona: Libros del K. O.

AA. VV. (s. f.). Crónicas latinoamericanas. Recuperado de https://cronicasperiodisticas.wordpress.com

AA. VV. (2004). Antología de grandes crónicas colombianas. Bogotá: Aguilar.

AA. VV. (2006). Lo mejor del periodismo de América Latina. Bogotá: FNPI y Fondo de Cultura Económica.

AA. VV. (2008). Crónicas latinoamericanas: periodismo al límite. San José de Costa Rica: Fundación Educativa San Judas.

AA. VV. (2010). Premio Periodismo de Excelencia 2009. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

AA. VV. (2016). El mejor periodismo chileno 2015. Premio Periodismo de Excelencia Universidad Alberto Hurtado. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.

Carrión, J. (Ed.). (2012). Mejor que ficción. Crónicas ejemplares. Madrid: Anagrama.

Fonseca, D. y El-Kadi, A. (Eds.). Sam no es mi tío. Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano. Nueva York: Alfaguara.

Fuentes, B. (Ed.). (2009). Historia de una mujer bomba y otras crónicas de América Latina. Santiago: Uqbar.

Jaramillo Agudelo, D. (Ed.). (2012). Antología de crónica latinoamericana actual. Bogotá: Alfaguara.

## ENTREVISTAS Y NOTICIAS DE PRENSA ANALIZADAS

Alarcón, C. (2013, marzo). La periodista que llora. Telam. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.telam.com.ar/notas/201303/9894-la-periodista-que-llora.php?goback=.gde_1985051_member_223501589

Arce, M. (2012, mayo). Daniel Titinger: "Soy un obseso de los datos, escribir es la parte menor". El Comercio. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://elcomercio.pe/luces/arte/daniel-titinger-soy-obseso-datos-escribir-parte-menor-noticia-1418903

Bianchini, F. (2010, diciembre). Juan Villoro: "Es falso que el periodismo esté por debajo de la ficción". Revista Ñ, Clarín. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.clarin.com/rn/literatura/ficcion/juan_villoro_0_BJdfEwtpDQx.html

Bisama, Á. (2011, agosto). Cristian Alarcón y la literatura anfibia. Dossier, n.º 16. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.revistadossier.cl/cristian-alarcon-y-la-literatura-anfibia/

Blanc, N. (2014, octubre). Alberto Salcedo Ramos: el arte de convertir la vida en historias. La Nación. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.lanacion.com.ar/1737493-alberto-salcedo-ramos-el-arte-de-convertir-la-vida-en-historias

Chaves, F. (2013, agosto). Hernán Casciari: la crónica me aburre un montón. La Nación (Costa Rica). Visto en web el 28 de abril de

2018: http://www.nacion.com/ocio/literatura/Hernan-Casciari-aburre-monton-cronica_0_1362463797.html

Calderón, V. (2011, noviembre). Mi trabajo consiste en tocar el dolor. El País. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://internacional.elpais.com/internacional/2011/11/07/actualidad/1320659197_726294.html?rel=mas

Calvo, P. (2011). Alberto Fuguet: "La verdad es relativa y se la puede mejorar, para que produzca emoción". Revista Ñ, Clarín. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.clarin.com/rn/literatura/verdad-relativa-mejorar-produzca-emocion_0_Bky5tqPTvXg.html

Careaga, R. (2016, octubre). Martín Caparrós, el escritor inclasificable. Revista de Libros, El Mercurio. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=297008

Carrión, J. (2014, febrero). Martín Caparrós: "Nadie puede estar cerca de Borges. Sarmiento, en cambio, sí era humano". Jot Down. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.jotdown.es/2014/02/martin-caparros-nadie-puede-estar-cerca-de-borges-sarmiento-en-cambio-si-era-humano/

Castaño, Á. (2015, noviembre). "Extraño la felicidad del anonimato": Alberto Salcedo Ramos. El Espectador (Colombia). Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/gente/extrano-felicidad-del-anonimato-alberto-salcedo-ramos-articulo-597594

Celis, F. (2016, agosto). Martín Caparrós quiere decir todo en su nuevo libro 'Lacrónica'. El Tiempo. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/entrevista-con-martin-caparros-sobre-su-libro-lacronica/16688826

Comba, J. (2015, mayo). El guardián de las palabras. Rosario/12, Página/12. Visto en web el 28 de abril de 2018: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-49296-2015-05-17.html

Crónica periodística latinoamericana comienza a ganarle en prestigio al cuento y la novela. (2009, agosto). El Tiempo. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.eltiempo.com/archivo/documento-2013/CMS-5783627

Cruz, J. (2013, abril). La oportunidad de la crónica. El País. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/21/actualidad/1366570942_638567.html

Cruz, J. (2016, marzo). "Literatura que cuenta", un libro que explora la crónica periodística a través de sus representantes. Télam. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.telam.com.ar/notas/201603/140502-libro-cronica-periodistica.html

EFE. (2014, abril). Jon Lee Anderson asegura que la crónica actual es comparable al boom latinoamericano. Emol. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.emol.com/noticias/magazine/2014/04/01/652973/jon-lee-anderson.html

Enríquez, M. (2003, septiembre). Silban las balas. Página/12. Visto en web el 28 de abril de 2018: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-754-2003-09-28.html

Ethel, C. (2008, julio). La invención de la realidad. Babelia, El País. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215819552_850215.html

Flores, G. (2015, agosto). Josefina Licitra: "Es un error, de quienes hacemos crónica, pensar que somos parte de un boom". El Comercio (Ecuador). Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.elcomercio.com/tendencias/josefinalicitra-periodismonarrativo-quitocronico-entrevista-periodista.html

Freixas, L. (2009, diciembre). Gabriela Wiener: cuerpo contado. Letras Libres. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.letraslibres.com/mexico-espana/gabriela-wiener-cuerpo-contado

Galo, M. (2016, septiembre). Juan Villoro, escritor: "Lo que más lastima no es la pobreza, sino la desigualdad". Revista Contexto y Acción. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://ctxt.es/es/20160928/Culturas/8687/Juan-Villoro-entrevista-escritor-Mexico-El-testigo-ultimo-libro.htm

García, G. (2009, septiembre). Una luna, de Martín Caparrós. Letras Libres. Enlace en línea: http://www.letraslibres.com/mexico/libros/una-luna-martin-caparros

García Márquez, G. (1996, octubre). El mejor oficio del mundo.

Discurso pronunciado ante la 52ª Asamblea de la Sociedad Interamericana de Prensa en Los Angeles, Estados Unidos. El País. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://elpais.com/diario/1996/10/20/sociedad/845762406_850215.html

Gigena, D. (2016, marzo). La era de la crónica: el género busca su momento de gloria. La Nación. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.lanacion.com.ar/1883459-tiempo-de-cronistas-el-ano-de-gloria-de-un-genero-con-cosecha-argentina

Giménez, D. (2012, marzo). La crónica como "literaturización" de la realidad. La Vanguardia. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.lavanguardia.com/libros/20120309/54266765074/cronica-literaturizacion-realidad.html

González, C. (2012, febrero). Combinar investigación y calidad literaria. La nueva crónica argentina: Sebastián Hacher, Josefina Licitra, Graciela Mochkofks, Javier Sinay y Cristian Alarcón. El País. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329309150_389418.html

Gorodischer, J. (2008, noviembre). Juan Villoro y la crónica latinoamericana: "México es donde el carnaval se confunde con el Apocalipsis". Página/12. Visto en web el 28 de abril de 2018: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-11966-2008-11-15.html

Gorodischer, J. (2010, mayo). Recambio generacional en la crónica: Quién narra las fisuras de Latinoamérica. Suplemento Ñ, Clarín. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/16/_-02195551.htm

Gorodischer, J. (2009, septiembre). El boom de la crónica argentina. Revista Ñ, Clarín. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.clarin.com/rn/boom-cronica-argentina_0_BksIK2mjD7g.html

Guerriero, L. (2012, febrero). La verdad y el estilo. El País. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/15/actualidad/1329307919_560267.html

Hermoso, L. (2013, noviembre). Leila Guerriero: "El Nuevo Periodismo es más viejo que el hambre". Cadenaser. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://cadenaser.com/ser/2013/11/02/cultura/1383351429_850215.html

Hoffmann, A. (2014, enero). Cronistas, la nueva camada. Paula. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.paula.cl/tiempo-libre/cronistas-la-nueva-camada/

Libertella, M. (2015, diciembre). Entrevista a Leila Guerriero. Letras Libres. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.letraslibres.com/mexico/entrevista-leila-guerriero

Lobo, R. (2013, noviembre). Leila Guerriero: "El periodismo objetivo es la gran mentira del universo, todo es subjetivo". Jot Down. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.jotdown.es/2013/11/lei%C2%ADla-gue%C2%ADrrie%C2%ADro-el-periodismo-objetivo-es-la-gran-mentira-del-universo-todo-es-subjetivo/

María Moreno, cronista argentina: “No existe un cronista de la clase alta y podría aportar información riquísima”. (2015, mayo). La Tercera. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.latercera.com/noticia/maria-moreno-cronista-argentina-no-existe-un-cronista-de-la-clase-alta-y-podria-aportar-informacion-riquisima/

Maristaín, M. (2016, mayo). El auge de la crónica periodística o cómo contar Latinoamérica y México en nuestros días. Revista Sin Embargo. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.sinembargo.mx/20-05-2016/1661753

Martín Caparrós publica ‘Lacrónica’, una reflexión del periodismo a través de 30 años de crónicas. (2015, noviembre). La Vanguardia. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.lavanguardia.com/vida/20151124/30365434079/martin-caparros-publica-lacronica-una-reflexion-del-periodismo-a-traves-de-30-anos-de-cronicas.html

Martínez, T. E. (1997). Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI. Conferencia pronunciada ante la asamblea de la SIP en Guadalajara, México. Disponible en el sitio de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano: www.fnpi.org/es/fnpi/periodismo-y-narración-desafíos-para-el-siglo-xxi

Miyagi, A. (2015, agosto). Una entrevista a la periodista argentina Leila Guerriero. El Dominical, El Comercio. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://elcomercio.pe/eldominical/entrevista/entrevista-periodista-argentina-leila-guerriero-noticia-1834732

Mora, J. (2016, enero). La crónica sudaca. ABC. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cronica-

sudaca-201601281239_noticia.html

Moreno, M. (2015, mayo). Todos anfibios. Texto leído en la presentación del libro Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX. Anfibia. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.revistaanfibia.com/ensayo/todos-anfibios/

Moro, J. (2016, septiembre). Contar historias es hacer un inventario de los conflictos de los seres humanos. Entrevista a Alberto Salcedo Ramos sobre el boom de la crónica latinoamericana. La Jornada. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.lja.mx/2016/09/contar-historias-hacer-inventario-los-conflictos-los-seres-humanos-entrevista-a-alberto-salcedo-ramos-boom-la-cronica-latinoamericana/

Navarro, M. (2013, marzo). Todo es personal. Página/12. Visto en web el 28 de abril de 2018: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7931-2013-03-30.html

Nopca, J. (2016, julio). El boom de la crónica periodística. llegim. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://llegim.ara.cat/boom-cronica-periodistica_0_1606039507.html

Osorno, D. E. (2013, febrero). Juan Villoro: el escritor que no se volvió cobarde ni caníbal. Gatopardo. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.gatopardo.com/revista/no-138-febrero-2013/juan-villoro-perfil/

Pinto, S. (2016, julio). Martín Caparrós, periodista y escritor: “Se habla más de la crónica de lo

que se practica". The Clinic. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.theclinic.cl/2016/07/31/martin-caparros-periodista-y-escritor-se-habla-mas-de-la-cronica-de-lo-que-se-practica/

Polack, M. E. (2014, noviembre). Josefina Licitra: "No me estoy entrenando para hacer una novela". La Nación. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.lanacion.com.ar/1746438-josefina-licitra-no-me-estoy-entrenando-para-hacer-una-novela

Poniatowska, E. (2008, julio). Lo que nadie quiere oír. Babelia, El País. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://elpais.com/diario/2008/07/12/babelia/1215819553_850215.html

Quintero, G. (2016, septiembre). Los detalles del nuevo libro de Martín Caparrós La Crónica. El País (Colombia). Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/vea-detalles-nuevo-libro-martin-caparros-lacronica

Rebollo, E. (2014, abril). Jon Lee Anderson compara la crónica latinoamericana con el "boom" literario. La Información. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.lainformacion.com/politica/libertad-de-prensa/jon-lee-anderson-compara-la-cronica-latinoamericana-con-el-boom-literario_S166BaSyiml7JO9ieEQ026/

Rivera, D. (2016, mayo). Cuando empecé no había libros de crónica, circulaban en fotocopias. Arcadia. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/leila-guerriero-medellin-propiedades-metalicas-cronicas-y-perfiles/49030

Rodríguez, A. (2012, octubre). Alberto Salcedo Ramos: "Una

flaqueza de los cronistas de Latinoamérica es que no metemos las narices en los circuitos de poder". The Clinic. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.theclinic.cl/2012/10/25/una-flaqueza-de-los-cronistas-de-latinoamerica-es-que-no-metemos-las-narices-en-los-circulos-de-poder/

Rodríguez, G. (2014, noviembre). Leila Guerriero: "Un periodista va al territorio, busca, mira, husmea". El Hufftington Post. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.huffingtonpost.es/2014/11/23/entrevista-leila-guerriero_n_6199684.html

Rodríguez, J. (2012, febrero). ¿El boom de la crónica latinomericana? Papeles Perdidos, El País. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2012/02/el-boom-de-la-cronica-latinoamericana.html

Rodríguez, M. (2016, marzo). Martín Caparrós: "Es imposible no tener ideología". La Nación. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.lanacion.com.ar/1881927-martin-caparros-es-imposible-no-tener-ideologia

Rodríguez, S. (2016, agosto). La crónica es un hecho cultural latinoamericano. Arcadia. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/conversatorio-martin-caparros-en-ulibro-feria-del-libro-bucaramanga/53546

Rojas, N., Espinoza, P. y Contreras, P. (2012). Cristóbal Peña, cronista de nuestra historia. Ojo en Tinta. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.ojoentinta.com/cristobal-pena-cronista-de-nuestra-historia/

Salazar, M. (2014, octubre). Cristian Alarcón: “Vamos a cambiar el periodismo si nos atrevemos a innovar”. Puro Periodismo. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.puroperiodismo.cl/?p=25248

Salazar, M. (2016, mayo). Juan Pablo Meneses: “Tengo idealizado el periodismo: sigo creyendo que es el mejor oficio del mundo”. Puro Periodismo. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.puroperiodismo.cl/?p=26700

Sartore, M. (2016, septiembre). Bianchini: “El boom de la crónica responde, más que nada, a una estrategia de marketing”. El Milenio (Córdoba, Argentina). Visto en web el 28 de abril de 2018: https://elmilenio.info/2016/09/02/entrevista-a-federico-bianchini/

Solano, F. (2016, marzo). Mirar la realidad. Babelia, El País. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://cultura.elpais.com/cultura/2016/03/14/babelia/1457954455_178436.html

Soto, M. (2016, octubre). Leila Guerriero: “No hay otro idioma en el mundo que una como el español”. EFE. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.efe.com/efe/cono-sur/cronicas/leila-guerriero-no-hay-otro-idioma-en-el-mundo-que-una-como-espanol/50000803-3069497#

Talavera, J. C. (2016, marzo). Alberto Salcedo Ramos, cronista honesto. Excelsior. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/03/22/1082291

Tarifeño, L. (2012, agosto). Periodismo narrativo: El nuevo boom latinoamericano. La Nación. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.lanacion.com.ar/1497165-periodismo-narrativo-el-nuevo-boom-latinoamericano

Tisera, F. (2010, julio). Para ser periodista portátil tuve que matar mi vida anterior. Letras Libres. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.letraslibres.com/mexico-espana/juan-pablo-meneses-periodista-1 (Parte I), http://www.letraslibres.com/mexico-espana/juan-pablo-meneses-periodista-2 (Parte II)

Valencia, R. (2009, febrero). Hay cronistas triviales, pero la crónica no es trivial. La Prensa Gráfica (El Salvador). Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.laprensagrafica.com/revistas/septimo-sentido/17787-hay-cronistas-triviales-pero-la-cronica-no-es-trivial

Vargas Llosa, Mario (2013, mayo). Periodismo y creación: 'Plano americano'. El País (España). Visto en web el 28 de abril de 2018: https://elpais.com/elpais/2013/05/16/opinion/1368714188_384998.html

Ventura, L. (2016, enero). Leila Guerriero: "El rol del periodismo es entender, incluso cuando duela". La Nación. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.lanacion.com.ar/1861107-leila-guerreiro-el-rol-del-periodismo-es-entender-incluso-cuando-duela

Yuste, J. (2015, diciembre). Martín Caparrós: "El periodismo debe hacerse contra el lector". El Cultural, El Mundo. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.elcultural.com/noticias/letras/Martin-Caparros-El-periodismo-debe-hacerse-contra-el-lector/8662

Zúñiga, D. (2011, febrero). Cristian Alarcón, cronista marginal. Revista de Libros, El Mercurio. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id=\{b650d36c-da57-490a-8aaf-1da263554047\}

Zúñiga, D. (2012, marzo). Josefina Licitra: Mirar a los otros. Dossier, n.º18. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.revistadossier.cl/josefina-licitra-mirar-a-los-otros/

**FUENTES CRÍTICAS CITADAS**

Aristóteles. (1974). Poética. (V. García Yebra, trad.). Madrid: Gredos.

Aare, C. (2016). A Narratological Approach to Literary Journalism: How an Interplay between Voice and Point of View May Create Empathy with the Other. Literary Journalism Studies, vol. 8, n.º1 (Spring 2016), pp.106-139.

Alonso, M. (2013, abril). Lo central en el margen: crónicas del privilegio. Ponencia en el III Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Rosario, Argentina. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.celarg.org/int/arch_publi/alonso_mercedescc.pdf

Anderson, C. (1989). Literary Nonfiction: Theory, Criticism, Pedagogy. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Angulo, M. (2013). Crónicas de Buenos Aires. La megalópolis

porteña en el periodismo literario argentino actual. Estudios sobre el Mensaje Periodístico, vol. 19, n.º 2 (julio-diciembre), pp. 615-633.

Augé, M. (1998). Los “no lugares”, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Madrid: Gedisa.

Avelar, I. (2000). Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago: Cuarto Propio.

Azpurúa, F. (2005). La Escuela de Chicago: sus aportes para la investigación de las ciencias sociales. Sapiens: Revista Universitaria de Investigación, año 6, n.º 2, pp. 25-36.

Bajtín, M. (1982 [1956]). El problema de los géneros discursivos. Estética de la creación verbal. Ciudad de México: Siglo XXI.

Bajtín, M. (1986 [1976]). Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus.

Barthes, R. (1977 [1966]). Introducción al análisis estructural de los relatos. En S. Niccolini (Comp.), El análisis estructural. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Benavides, J. (2015). Origen, evolución y auge del periodismo literario latinoamericano: desde las crónicas de Indias y el modernismo hasta las revistas especializadas. Questión, vol. 1, n.º 45 (enero-marzo), pp. 36-44.

Bencomo, A. (2007). Violencia crónica o crónica de violencia: José Duque y Rossana Reguillo. En G. Falbo (Ed.), Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina. Buenos Aires: Al Margen.

Bernabé, M. (2006). Prólogo. En M. S. Cristoff (Comp.), Idea crónica. Literatura de no ficción iberoamericana. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Bernabé, M. (2010). Sobre márgenes, crónica y mercancía. Boletín CELA (Centro de Estudios de la Literatura Argentina), n.º 15, octubre.

Booth, W. (1996). Distance and Point of View: an Essay in Classification. En M. J. Hoffman y P. D. Murphy (Eds.), Essentials of the Theory of Ficition (2nd. ed.). Durham, North Carolina: Duke University Press.

Bourdieu, P. (1998 [1979]). La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. Madrid: Taurus.

Bourdieu, P. (1995 [1992]). Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. y Wacquant, L. (2008 [1992]). Una invitación a la sociología reflexiva. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Bossio, S. (2013). Crónica peruana contemporánea: tataranieta sanguínea de la crónica de Indias. Anales de Literatura Hispanoamericana, vol. 42, n.º esp., pp. 55-64.

Cairati, E. (2013). Periodismo narrativo peruano como territorio de la subalternidad. Anales de Literatura Hispanoamericana, vol. 42, n.º esp., pp. 41-54.

Calvi, P. (2010). Latin American Own Literary Journalism. Literary Journalism Studies, vol.2 n.º 2, pp. 63-83.

Caparrós, M. (2007). Por la crónica. Ponencia en IV Congreso de la Lengua Española. Cartagena de Indias, marzo de 2007. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://congresosdelalengua.es/cartagena/ponencias/seccion_1/13/caparros_martin.htm

Caparrós, M. (2012). Por la crónica. Palabras de cierre del encuentro Nuevos Cronistas de Indias 2. Ciudad de México, octubre 10 al 12 de 2012. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://nuevoscronistasdeindias.fnpi.org/por-la-cronica/

Caparrós, M. (2015). Lacrónica. Barcelona: Círculo de Tiza.

Carrión, J. (2012). Mejor que real. Prólogo. En J. Carrión (Ed.), Mejor que Ficción. Barcelona: Anagrama.

Casasús, J. M. y Núñez Ladevéze, L. (1991). Estilo y géneros periodísticos. Barcelona: Ariel.

Chillón, Ll. A. (1994). L'estudi de les relacions entre periodisme i literatura per mitja del comparatisme periodístico-literari. Anàlisi: Quaderns de Comunicación i Cultura, n.º 16, pp. 123-150.

Chillón, Ll. A. (1999). Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas. Valencia: Universitat de Valencia, Servei de Publicaciones.

Chillón, Ll. A. (2014). La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación. Valencia: Universitat de Valencia, Servei de Publicacions.

Cohn, D. (1983). Transparent Minds: Narrative Models for Presenting Conciousness in Fiction (2nd ed.). New Jersey: Princeton University Press.

Cohn, D. (1999). The Distinction of Fiction. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Corona, I. y Jörgensen, B. (Eds.). (2002). The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre. Albany: Suny Press.

Darrigrandi, C. (2013). Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio. Cuadernos de Literatura, vol. XVII, n.º 34 (julio-diciembre), pp. 122-143.

Darrigrandi, C. (2015). Huellas en la ciudad: Figuras urbanas en Buenos Aires y Santiago de Chile, 1880-1935. Santiago: Cuarto Propio.

De Fontcuberta, M. (1993). La noticia. Pistas para percibir el mundo. Barcelona: Paidós.

Eason, D. (1984). The New Journalism and the Image-World. Critical Studies in Mass Communication, 1, pp. 55-65.

Falbo, G. (Ed.). (2007). Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina. Buenos Aires: Al Margen.

Fairclough, N. (2003). Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research. Londres: Psychology Press.

Foucault, M. (1968). Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas. Ciudad de México: Siglo XXI.

Franco, J. (1985). Historia de la literatura latinoamericana. Ciudad de México: Ariel.

Frenzel, E. (1980). Diccionario de motivos de la literatura universal. Madrid: Gredos.

Frenzel, E. (1976). Diccionario de argumentos de la literatura

universal. Madrid: Gredos.

Frus, P. (1994). The Politics and Poetics of Journalistic Narrative. Cambridge: Cambridge University Press.

García-Huidobro, C. (1998). Tics de los chilenos. Santiago: Sudamericana.

Genette, G. (1989 [1972]). Figuras III. Barcelona: Lumen.

Genette, G. (1989 [1982]). Palimpsestos: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.

Genette, G. (1993 [1991]). Ficción y dicción. Barcelona: Lumen.

Giles, F. y Roberts, W. (2014). Mapping nonfiction narrative: a new theoretical approach to analyzing Literary Journalism. Literary Journalism Studies 6, no. 2 (Fall 2014), pp. 100-117.

Greimas, A. (1980). Las adquisiciones y los proyectos. En J. Courtés, Introducción a la semiótica narrativa y discursiva. Metodología y aplicación. Buenos Aires: Hachette.

Greimas, A. y Courtés, J. (1982). Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos.

Guerriero, L. (2012). Sobre algunas mentiras del periodismo. En D. Jaramillo Agudelo (Ed.), Antología de crónica latinoamericana actual (pp. 616-626). Madrid: Alfaguara.

Gomis, L. (1989). Gèneres literaris y gèneres periodístics. Periodística, pp. 129-141.

Gutiérrez Nájera, M. (1974 [1893]). Obras Completas. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Grinberg, N. (2018). Identifying Modes of User Engagement with Online News and their Relationship to Information Gain in Text. En WWW 2018: The 2018 Web Conference, April 23-27, 2018, Lyon, France. ACM, New York, NY, USA, 10 páginas. Visto en web el 1 de mayo de 2018: https://doi.org/10.1145/3178876.3186180

Herman, D. (1997). Scripts, Sequences and Stories: Elements of a Postclassical Narratology. PMLA, vol. 112, n.º 5 (Oct. 1997), pp. 1046-1059.

Herman, D. (2007). Storytelling and the Sciences of Mind: Cognitive Narratology, Discursive Psychology, and Narratives in Face-to-Face Interaction. Narrative, vol. 15, n.º 3 (Oct. 2007), pp. 306-334.

Herman, D. (2013). Storytelling and the Sciences of Mind. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press.

Heyne, Eric (1987). Toward a theory of literary nonfiction. MFS

Modern Fiction Studies, vol. 33, n.º 3, Fall, pp. 479-490.

Hobsbawm, E. (1999 [1969]). Bandidos. Barcelona: Crítica.

Jaramillo Agudelo, D. (2012). Collage sobre la cónica latinoamericana del siglo veintiuno. En D. Jaramillo Agudelo (Ed.), Antología de crónica latinoamericana actual. Buenos Aires: Alfaguara.

Kuhlmann, U. (1989). La crónica contemporánea en México: apuntes para su análisis como praxis social. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, año 15, n.º 30, pp. 199-208.

Lago, M. C. y Callegaro, A. (2012). La crónica latinoamericana: cruce entre literatura, periodismo y análisis social. Quórum Académico, vol. 9, n.º 2 (julio-diciembre 2012), pp. 246-262.

Lakoff, G. y Johnson, M. (2003 [1980]). Metaphors we live by. Chicago: University of Chicago Press.

Lehman, D. (1998). Matters of fact. Reading nonfiction over the edge. Columbus: Ohio State University Press.

López Hidalgo, A. (2017). Periodismo narrativo en América Latina. Quito: Ciespal.

Mahieux, V. (2011). Urban chroniclers in modern Latin America.

The shared Intimacy of everyday life. Austin: University of Texas Press.

Marin, L. (2001). On representation. Redwood City: Stanford University Press.

Martínez Albertos, J. L. (1974). Curso general de redacción periodística. Barcelona: Mitre.

Martínez, T. E. (1994). Apogeo de un género. En M. Caparrós, Larga distancia. Buenos Aires: Seix Barral.

Martínez, T. E. (1997). Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.fnpi.org/fileadmin/documentos/imagenes/Maestros/Textos_de_los_maestros/periodismo.pdf

Meneses, J. P. (2009). Escuela móvil de periodismo portátil. Isla Flotante, vol. I, n.º 1, pp. 33-40.

Mignolo, W. (1992). Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. En L. I. Madrigal (Coord.), Historia de la Literatura Hispanoamericana. Madrid: Cátedra.

Mittel, J. (2001). A Cultural Approach to Television Genre Theory. Cinema Journal 40, pp. 3-24.

Montes, A. (2009). Esto no es una pipa: la crónica urbana y el problema del género. En Universidad Nacional de La Plata, Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3576/ev.3576.pdf

Monsiváis, C. (2005). De la hora del ángelus a la del zapping. La crónica en América Latina. Letras Libres 78, pp. 50-58.

Monsiváis, C. (2010 [1980]). A ustedes les consta. Antología de la crónica en México. Ciudad de México: Era.

Moreno, M. (2015). Todos anfibios. Anfibia. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.revistaanfibia.com/ensayo/todos-anfibios/

Moreno, María (2011). Teoría de la noche. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Muñoz, B. (2012), Notas desabotonadas. En D. Jaramillo Agudelo (Ed.), Antología de crónica latinoamericana actual. Madrid: Alfaguara.

Nieto, P. (2007). El asombro personal. En G. Falbo (Ed.), Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina. Buenos Aires: Al Margen.

Palau, D. (2013). Los otros rostros y voces. La crónica como

vehículo de compromiso social y denuncia. Faro, vol. 1, n.º17 (I semestre 2013), pp. 95-112.

Parrat, S. (2008). Géneros periodísticos en prensa. Quito: Quipus, Ciespal.

Poblete, P. (2013). Hibridez y tradición en la crónica latinoamericana contemporánea: los textos de Rafael Gumucio. Textos Híbridos, vol. 3, n.º1. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.escholarship.org/uc/item/4z85s4w0

Poblete, P. (2014). La crónica periodístico-literaria contemporánea en Chile. Estudios sobre el Mensaje Periodístico, vol. 20, n.º 2 (julio-diciembre), pp. 1165-1176.

Poblete, P. (2017). Periodistas/Literatos: autoría, mercado y campo cultural. En A. López Hidalgo (Ed.), Periodismo narrativo en América Latina. Quito: Ciespal.

Puerta, A. (2011). El periodismo narrativo o una manera de dejar huella de una sociedad en una época. Anagramas, vol. 9, n.º 18, pp. 47-60.

Puerta, A. (2017). Crónica latinoamericana. ¿Existe un boom de la no ficción?. Estudios sobre el Mensaje Periodístico, vol. 23, n.º 1, pp. 165-178.

Ramos, J. (1989). Desencuentros de la Modernidad en América

Latina: literatura y política en el siglo XIX. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Reguillo, R. (2000). Textos fronterizos. La crónica: una escritura a la intemperie. Guaraguao, año 4, n.º 11 (Winter, 2000), pp. 20-29.

Rotker, S. (2005). La invención de la crónica. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Saavedra, G. (2001). Narradores que saben más: La 'narrativización' del discurso y el 'efecto omnisciente' en no ficción periodística. Cuadernos Info (14), pp. 63-73.

Salcedo Ramos, A. (2012). Del periodismo narrativo. En D. Jaramillo Agudelo (Ed.), Antología de crónica latinoamericana actual. Madrid: Alfaguara.

Sefchovich, S. (2009). Para definir la crónica. Chasqui 38.1, pp. 125-150.

Shen, D. (2007). Booth's the Rhetoric of Fiction and China's Critical Context. Narrative, vol. 15, n.º 2 (May 2007), pp. 167-186.

Sierra, F. (2012). Del boom al Big Bang: la ruptura del canon y la recepción del nuevo periodismo latinoamericano en España. Comunicação Midiática, vol. 7, n.º3, pp. 14-30.

Sierra, F. y López, A. (2016). Periodismo narrativo y estética de la recepción. La ruptura del canon y la nueva crónica latinoamericana. Estudios sobre el Mensaje Periodístico, vol. 22, n.º 2, pp. 915-934.

Sims, N. (1995). The Art of Literary Journalism. En N. Sims y M. Kramer (Eds.), Literary Journalism: a New Collection of the Best American Nonfiction. Nueva York: Ballantine.

Steensen, S. (2013). The Return of the Humble 'I': The Bookseller of Kabul and Contemporary Norwegian Literary Journalism. Literary Journalism Studies 5, n.º 1 (Spring 2013), pp. 61-80.

Tesche, A. (2006). Genero e regime escópico na ficção seriada televisual. En E. Bastos Duarte y M. L. Dias de Castro (Comp.), Televisão: Entre o mercado e a academia (pp. 73-90). Porto Alegre: Meridional/Sulina.

Todorov, T. (1978 [1965]). Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Ciudad de México: Siglo XXI.

Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. En M. A. Garrido Gallardo (Comp.), Teoría de los géneros literarios. Madrid: Arco/Libros.

Tomachevski, B. (1978 [1925]). Temática. En T. Todorov (Comp.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Ciudad de México: Siglo XXI.

Turco, L. (1989). Dialogue. A socratic dialogue on the art of writing dialogue in fiction. Ohio: Writer's Digest Books.

Van Dijk, T. (1998). Ideology. A multidisciplinary approach. Londres: SAGE Publications.

Van Dijk, T. (2009). Discurso y poder. Barcelona: Gedisa.

Verón, E. (1985). El análisis del Contrato de Lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los media. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.

Villarreal, R. (2013, octubre). La crónica es el gran retrato de nuestro tiempo. Revista Mexicana de Comunicación. Visto en web el 1 de mayo de 2018: http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2013/10/28/la-cronica-es-el-gran-retrato-de-nuestro-tiempo-rogelio-villarreal/

Villoro, J. (2006). La crónica, ornitorrinco de la prosa. La Nación. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.lanacion.com.ar/773985-la-cronica-ornitorrinco-de-la-prosa

Villoro, J. (2012). La crónica, ornitorrinco de la prosa. En D. Jaramillo Agudelo (Ed.), Antología de crónica latinoamericana actual (pp. 577-582). Madrid: Alfaguara.

Villanueva Chang, J. (2005, agosto). Apuntes sobre el oficio de

cronista. Letras Libres. Visto en web el 28 de abril de 2018: http://www.letraslibres.com/mexico-espana/apuntes-sobre-el-oficio-cronista

Villanueva Chang, J. (2012). El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy? En D. Jaramillo Agudelo (Ed.), Antología de crónica latinoamericana actual. Madrid: Alfaguara.

Webb, J. (1974). Historical Perspective on the New Journalism. Journalism History 61, vol. 3, n.º 1, pp. 38-42.

Weber, R. (1980). The literature of fact: literary nonfiction in American writing. Columbus: Ohio University Press.

White, H. (1980).The Value of Narrativity in the Representation of Reality. Critical Inquiry Vol. 7, n.º 1, pp. 5-27.

White, H. (1992). El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica. Barcelona: Paidós.

White, H. (2003). El texto histórico como artefacto literario. Barcelona: Paidós.

1 Periodista (1975), trabajó en Siete+7, The Clinic y La Nación Domingo. Es autor de la trilogía sobre la CNI y sus colaboradores La danza de los cuervos (2012), El despertar de los cuervos (2013) y A la sombra de los cuervos (2015), y la biografía de un doble agente de inteligencia Camaleón (2017). Su obra no fue incluida en esta investigación porque aún no ha sido antologada.

2 Ver, por ejemplo, la nota sobre los "evitadores de noticias" ("news avoiders") publicada por el Nieman Lab, grupo especializado en el seguimiento y análisis de los fenómenos del periodismo digital en la Universidad de Columbia, el 24 de abril de 2018. Los "evitadores" suelen creer que nada importante está sucediendo porque, de otra forma, alguien les hubiera avisado; también creen que no es necesario estar informado porque, si llegan a necesitar una información, siempre podrán "guglearla", y afirman también no estar seguros de qué sitio de noticias es confiable: http://www.niemanlab.org/2018/04/saying-i-can-just-google-it-and-then-actually-googling-it-are-two-different-things/

3 El nuevo modelo de negocios de The New York Times ha sido analizado en seminarios de periodismo y se ha convertido en noticia para otros medios. Un ejemplo es la nota "New York Times: las claves que esconden 2,3 millones de suscriptores digitales", que en su bajada explica que "el diario estadounidense ha conseguido aumentar en un 46% sus abonados a productos digitales en un año hasta facturar 83 millones de dólares". Visto en web el 28 de abril de 2018: https://www.elespanol.com/economia/empresas/20170816/239476616_0.html